This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

+ *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.

+ *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.

+ *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.

+ *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertati di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da `http://books.google.com`

Ital
6247
51

Ital 6247.51

Harvard College Library

FROM THE FUND OF

CHARLES MINOT

(Class of 1828).

4 June, 1887.

LA COMMEDIA POPOLARE

IN ITALIA

SAGGI

DEL DOTT. LORENZO STOPPATO

PADOVA
A. Draghi Libraio-Editore
1887.

IV 12572
Ital. 6247.51
HARVARD COLLEGE
JUN 4 1887
LIBRARY
Minot fund.

Proprietà letteraria

PADOVA – STAB. TIP. PENADA

AL COMM. ALBERTO CAVALLETTO

OMAGGIO RIVERENTE DI AFFETTO

Il tema che si propongono questi Saggi è in parte nuovo ed in parte discorde dalla opinione corrente. Avendo avuta occasione di esporre per sommi capi, in una pubblica lettura (1), *le conclusioni alle quali io credo di poter arrivare coi presenti studi, se tutti i miei uditori si accordarono nell' affermare che nuove e importanti sarebbero le conclusioni predette, alcuni trovarono a ridire sulla interpretazione da me data delle prove addotte, o sulla estensione alla quale io le voglio condurre.*

La trattazione che dell' argomento si farà in questi saggi è veramente ben diversa da quella nuda, sommaria esposizione orale di cui sopra è parola, ma sono tuttavia fino ad ora sicuro che

---

(1) In Milano, nella Sala del R. Istit. Lombardo di Scienze e Lettere, il 21 Febbraio 1886.

non tutti quelli che leggeranno vorranno subito accettare la teorica che io intendo proporre.

Anche recentissimamente, in fatti, in un periodico meritamente autorevole (1), *ho trovato scritto: " Il dramma medioevale presso tutte le " genti latine fu religioso; teatri veri e propri non " si ebbero, ma ne tennero il luogo le chiese, i " claustri, le piazze; rappresentazioni speciali non " vi furono, se non congiunte alle feste e solennità " sacre; attori quasi sempre affigliati alle confra- " ternite e compagnie religiose. Dalla liturgia e " dalla leggenda cristiana si svolse tutta la ma- " teria, dal canto e dal rito ecclesiastico la forma " della drammatica medioevale „. La mia tesi è invece che, accanto al dramma religioso, che si compone di elementi ben più ricchi e svariati che quelli soli della liturgia e della leggenda* (2), *sia sempre vissuto un vero e proprio dramma profano, dipendente forse, nelle sue ragioni critiche, da qualche forma popolare del teatro latino, ma affatto libero e senza sudditanze al teatro religioso. Se nelle chiese e nei chiostri si rappresentarono azioni sacre, nelle piazze, assieme ad esse, si rap-*

---

(1) **T. Casini**, in *Rivista Critica* d. l. it.; n. 6, Giugno 1885, in una nota al *Teatro Ital.* dei sec. XIII, XIV e XV pubblicato da *F. Torraca.*

(2) V. il mio breve Saggio di " Alcuni elementi profani nel dramma sacro ecc. „.

presentarono sempre azioni profane. — Il dramma religioso ebbe vicende varie, a seconda della varia natura e delle condizioni varie del popolo, così che, mentre non ebbe in Italia svolgimento completo, in Ispagna e in Inghilterra servì invece di base al teatro nazionale (1). *— Ma il dramma profano, se così mi è lecito chiamarlo, ebbe, per ragioni altrettanto logiche, svolgimento completo nella sua forma popolare fra noi. Durante tutto il medioevo, compagnie istrioniche lo rappresentarono e da esso naturalmente, spontaneamente, col processo di ogni produzione popolare, derivò la Commedia dell'arte, improvvisa, a soggetto. In questa derivazione non ebbe parte alcuna il dramma sacro, come non ne ebbe la commedia erudita, per quel tanto che fu di imitazione latina.*

Ciò quanto alle origini. — Per la storia completa poi di questa forma della nostra letteratura io mi trovo ancora in disaccordo colla corrente opinione. La Commedia così detta erudita, dell'Ariosto, del Macchiavelli, del Cecchi, dell'Aretino, ecc., non è esclusivamente di imitazione latina. Questa è opinione già oramai abbastanza diffusa: ma io aggiungo che i più originali di quelli scrittori conobbero il teatro popolare, il dramma al-

---

(1) V. **Sepet** – *Étud. sur les orig. du th. au M. Age.* In *Bibl. Ecol. des chart.* VI, ser.; III T., p. 1 e seguenti.

l'improvviso e se ne giovarono. Si aggiunga poi che nel secolo XVI e nel XVII ci fu un vero e proprio tentativo di ridurre a scritta la Commedia a soggetto e che di questo tentativo ci rimangono prove copiosissime e notevolissime, lasciate dagli studiosi nella asssoluta dimenticanza.

Nel secolo XVIII, il Goldoni si giovò assai della Commedia dell'arte, — assai più che non si creda, — e l'idea della sua riforma è cavata tutta dalle viscere di quel teatro (1). *Le ragioni dei risultati ai quali venne il Goldoni stanno nella stessa Commedia dell'arte, nella natura dell'autore, nelle condizioni in mezzo alle quali egli compì il suo tentativo.*

I presenti Saggi vogliono accennare rapidissimamente ad alcuni dei più importanti punti della questione. Chi legge avrà modo, spero, di capire per quali vie io intenda di raggiungere il mio scopo e quale sia la tela generale del lavoro al quale mi sono accinto.

L. STOPPATO

---

(1) V. **G. Martucci** - *Uno scenario inedito* — *Nuova Antologia* del 15 Maggio 1885.

I

IL TEATRO PROFANO NEL MEDIO-EVO

Il Prof. Alessandro d'Ancona, in quei suoi magistrali studî sulle *Sacre Rappresentazioni*, pensa che chi volesse tessere la storia dell'arte drammatica durante i secoli dell'età media, dovrebbe (1) " distin-
" guere un periodo di coesistenza e di lotta fra le
" due religioni e le due civiltà; poi, un secondo di
" vittoria del cristianesimo; indi un ultimo, nel quale
" gran parte dell'antico si restaura, e più o meno
" intrinsecamente si conserta ai tempi novelli. Se
" questo generale criterio di storia si appropri alle
" vicende particolari dell'arte drammatica, troveremo
" che, nel primo periodo, lo spettacolo scenico pagano
" dura ancora, sebbene combattuto dai Padri, e che,
" per finire di vincerlo, taluna volta se ne usurpano
" le forme, animandole di altro spirito, e accozzan-
" done frammenti a diversa significazione. (2) Nel

(1) **D'Ancona** - *Origini del teatro in Italia* — Firenze, S. Le Monnier, 1877.

(2) V. **Magnin** - *Les origines du Théatre moderne.* XX.

" secondo periodo invece la lotta è terminata, il
" trionfo della vera credenza è compiuto e allora
" nasce il vero dramma cristiano, che viene fuori non
" per sbiadite reminiscenze dell'arte pagana o per
" timide imitazioni, ma per intima forza del pen-
" siero e del sentimento religioso. Nel terzo abbiamo
" il risorgimento dell' antica coltura, la cui efficacia
" si estende a tutti gli ordini civili e a tutte le
" manifestazioni della vita: sicchè la imitazione del-
" l'antica arte scenica altro non è se non uno dei
" tanti aspetti, coi quali si produce quello svariato
" fenomeno della storia moderna. „

Anche l' *Emiliani Giudici*, in quella sua notevole *Introduzione* alla non compiuta storia del nostro Teatro, (1) accenna alla completa estinzione del dramma antico in Italia, dovuta a cause diverse, prima fra le quali la potenza della fede nuova e la influenza barbarica. Anche secondo il Giudici, si sostituisce il dramma sacro, per ritornare col Rinascimento alle esumazioni classiche del teatro di Plauto e di Terenzio.

A me pare che tutto questo sia giusto, ma incompleto. È giusto perchè vengono così a disegnarsi nettamente, a grandi linee, i periodi della vita medioevale; è incompleto tuttavia perchè, a torto, non è tenuto conto della persistenza di certi elementi di carattere affatto spontaneo, che nella vita della coscienza medioevale ebbero pure grande valore. (2)

---

(1) *Storia del Teatro in Italia* — Le Monnier, 1869, Cap. III, pag. 103 e seg.

(2) **Adolfo Bartoli** - (*I primi due secoli* ecc. pag. 173) scrive: " Come forma rudimentale di poesia drammatica ci si presentano

Le condizioni dello spirito umano nel medio-evo non hanno contorni così spicci e decisi come può parere di primo tratto. Gli elementi letterari non sono nella vita del medio-evo sistematicamente ordinati e limitati, ma si muovono liberamente, spontaneamente. La satira, ad esempio, vi si palesa da per tutto, senza fermarsi di preferenza in nessuna parte. È piuttosto una disposizione morale che un' opera letteraria, così che importerebbe meglio al filosofo che al critico. La poesia medioevale studia la vita nei suoi molteplici aspetti, così che, dominata dall' entusiasmo, qua affina il sentimento ai più alti termini metafisici, là, osservatrice arguta, discende alle più nude rappresentazioni della realtà: satira mordace, atroce, scurrile. Così nella età in cui è più caratteristico l' abbandonarsi dell' anima ai pensieri dell' oltretomba, in quell' età fiorisce più acre e più fiera la satira religiosa (1). Così l' età in cui l' amore verso la donna diventa culto, ha udite contro la donna le più feroci invettive che sdegno e disprezzo abbiano umanamente escogitate.

Accanto dunque al trovatore l' asceta, accanto al

" quei contrasti, quelle tenzoni, quelle dispute, di cui abbiamo in-
" dietro veduto non pochi esempi, e che sono figura di azioni umane
" o reale o simbolica (cioè rappresentata sotto varie allegorie) dove
" si satireggia, si scherza, si ammaestra, si moralizza, confondendo
" il ridicolo col serio. *La letteratura medioevale è ricchissima di*
" *tali componimenti, dei quali potrebbesi ricercare l' origine nella*
" *letteratura latina* (**Teuffel**, pag. 3-4), *se non fosse più naturale*
" *supporre che essi corrispondano ad un bisogno dell' animo umano,*
" *fossero cosa spontanea ed originale.* "

(1) V. **Lenient M.** - *La Satire en France au M. A.*

Gogliardo il monaco mistico, accanto alle moralizzazioni e alle leggende sacre le leggende *monastiche* e *politiche*, (1) i *fabliaux* frivoli o sconci, accanto ai notai pedanti conservatori della lingua e della letteratura latina, il prorompere dei nuovi volgari e dei nuovi canti di popolo, e così, accanto al teatro classico nei tempi della prima lotta, accanto al teatro religioso nel trionfo dell'epoca seconda, sempre, persistentemente, un teatro popolare profano, ricco di vita, che resiste anche alla corrente del rinascimento, a lui pure avversa, e si compone a unità nella *commedia dell'arte* (2).

Questa *commedia dell'arte* è il dramma popolare profano, cui fu in Italia impedito di svolgersi secondo la natura sua e di acquistare forma artistica, di sollevarsi a dignità di opera d'arte, ma che, ciò non ostante, non cessò mai di esistere in Italia e, in alcuni momenti, colla forza di tutta la sua vita sana e rigogliosa, riuscì quasi ad imporsi; che è per gli stranieri la sola vera nostra commedia nazionale.

Mi propongo di studiare le origini di questa forma.

La *commedia dell'arte* o *all'improvviso*, rappresentata cioè da attori di mestiere e improvvisando la parte, sopra una tela convenuta, che fu detta *sce-*

---

(1) **A. D'Ancona** - *I precursori di Dante.*

(2) **A. Bartoli** (*I primi due secoli ecc.*), dopo aver parlato (*Le Rappresentazioni, 181-82*) delle *Sacre Rappresentazioni* e delle loro origini, scrive: " Ma sono esse uniche codeste origini? O, in " altre parole, abbiamo noi accanto al mistero sacro, liturgico, cri- " stiano, la commedia profana, il ludo istrionico, prosecuzione, tra- " sformazione, eco della Commedia popolare latina? "
Cfr. anche **Hillebrand C.** - *Etudes histor. et litter. I*, 183.

nario o canevaccio, ebbe il massimo suo sviluppo, come si dice ordinariamente, dopo la seconda metà del secolo XVI; ma se ne hanno esempi più antichi. Il suo fiore, che va fino alla prima metà del secolo XVIII inclusivo, comincia appunto quando cade in discredito la commedia erudita.

Sorse allora? Alcuni lo hanno creduto e, forse, lo credono ancora, anche perchè preme a molti far eco al disprezzo che i dotti italiani hanno sempre avuto per questa forma del teatro popolare. Ma la verità è che questa commedia popolare profana non venne mai meno e ha origini ben rimote e ha ragioni di vera e propria formazione originale e spontanea. — Tale continuità da qualche studioso non fu neppure sospettata. Altri forse l'ha intraveduta ed affermata, ma sostenendo che non si tratti altro che dello svolgimento naturale di un genere di letteratura drammatica popolare latina, che è conosciuto coi nomi di *Atellane* e di *Mimi*. Le prime, spettacolo graditissimo al popolo romano, che non gustava la commedia letteraria, imitazione della greca, nate all'aria libera dei campi, ritennero sempre della rozza franchezza villereccia, semplice, grossolana e magari sciocca, e ritrassero i costumi contadineschi. I *Mimi* furono farse scapigliate, senza arte, nella lingua dell'infima plebe, rappresentanti scene della vita romana, collo scopo di far ridere e niente di più.

Ora io dico che se la continuità, apparentemente almeno, esiste, se la commedia popolare può, nelle epoche primissime dell'età di mezzo, confondersi, forse, coi predetti spettacoli pagani, viene ben presto rendendosi indipendente; e se pure alla distanza

di diecisette secoli, non si può negare tuttavia la continuità del genio di razza, ciò non toglie che non si tratti di produzioni, di materiali nuovi, disposti per un' arte che deve sorgere novellamente, a rappresentare una vita tutta rinnovata. — Se nella vita medioevale sono come in germe gli elementi della vita moderna, ciò non vuol dire che questi alla lor volta siano da ricercare nella direttamente vita latina.

Cerchiamo dunque di eseguire passo passo, lungo tutto il medio-evo, il dramma profano popolare. La Chiesa (1) che, come è noto, fu la più accanita e tenace nemica del teatro, ci porge la più ricca fonte per le testimonianze che noi cerchiamo.

Già il *Deuteronomio* (2) aveva detto: " *Non indue-* " *tur mulier veste virili, nec vir utetur veste feminea*; " *abominabilis enim est, qui facit haec.* „ Per ciò Tertulliano (3) avvertiva: " Del resto ancor nella legge " comanda Dio, che sia maledetto quell'uomo, il quale

(1) È certo che la Chiesa, nel fervore dei primi secoli, nell'ansia del rinnovamento morale, più che il teatro classico latino, — già tanto lontano oramai dallo spirito e, come si potrebbe provare, dalle abitudini del popolo, — ritenne come nemico suo un teatro di carattere schiettamente popolare, tutto lazzi sboccati e scetticismo volgare, spettacolo, come si vedrà, di passioni basse e turpi, pascolo di anime volgari e ignoranti. Che se, nei primissimi tempi della Chiesa, la lotta potrà da essa essersi impegnata contro tutti e due, col progredire dei secoli, quando è oramai affermata la separazione netta fra la civiltà antica e la nuova, non c'è dubbio che il nemico resta uno solo.

(2) *C. 22.*

(3) Naturalmente i confini che assegniamo alla ricerca sono più vasti dei limiti del tempo al quale il fatto che vogliamo provare si riferisce. Cfr. **Mamacchi** - *Costumi degli ant. crist.* II, 165.
Cfr. **Raul-Rochette** - *Mémoires sur les antiquites cretiennes* - Paris.

" si travestirà da donna. Che giudicherà egli del " *pantomimo*, il quale eziandio colla voce, coi gesti, col " camminare diventa effeminato, talchè ballando possa " esser preso per donna? „ — Che *ludi scenici*, ben distinti da altri spettacoli, avessero luogo, è provato anche da norme precettive severe della Chiesa. Se la moglie andava ai *ludi scenici*, senza il consenso del marito, poteva essere ripudiata; e un'altra disposizione ecclesiastica insegnava che " gli *istrioni* " possono essere diseredati dai parenti. „ — *Filone Giudeo* (1), verso il 57 dopo Cristo, scrive: " *Homines* " *victi spectaculorum et fabularum cupidine, infraenes,* " *tum oculis, tum auribus consectantur cytharistas, cytha-* " *redosque; praeterea saltatoribus, mimis inhiant, propter* " *gestus, motusque, ac status effoeminatus; atque ita* " *factione theatricas instaurant, securi caeterorum re-* " *rum privatarum, pubblicarunque totam vitam in hujus-* " *modi spectaculis conterentes miseri*, etc. „ *S. Giustino martire* ha veduto, come racconta, molte volte i giuochi pubblici degli istrioni. " *Hunc, inquam* (2), " *vidi luxu valde diffluentem, et mollitie omni fractum,* " *ac modo oculis rutilatem, modo manus huc et illuc* " *versantem et lutoso vultu insanientem, et nunc Veneri,* " *nunc Appollini similem; unum omnium deorum accu-* " *satorem, superstitionis compendium, vituperatorem actio-* " *num heroicarum, caedium histrionem, adulterii monstra-* " *torem et avaritiae, cynedorum doctorem, occasionem* " *sententiarum capitalium; eundem tamem ab omnibus* " *laudatum.* „ Dice di costoro che " *in scena moechandi*

(1) *De Agricultura.*
(2) *Contra Graecos, 22.*

artem docent „ e che anche “ *resonante naso turpia lo-* “ *quuntur.* „ La quale ultima particolarità, che ricorda il “ *rancidulum quiddam balba de nare loquutus* „ di *Persio* (1), è pure narrata da *Clemente Alessandrino* (2). Il citato *Tertulliano*, difendendo i Cristiani dalle accuse che loro movevano i Gentili, scriveva (3): “ *Caetera lasciviae ingenia etiam voluptatibus vestris* “ *per deorum dedecus operantur. Discipite Letulorum et* “ *Hostiliorum venustates, utrum mimos ad deos vestros* “ *in jocis et strophis. Moechum Anubim, et masculum* “ *Lunam, et Dianam flagellatam, et Iovis mortui testa-* “ *mentum recitatum, et tres Hercules famelicos irrisos.* „ E altrove (4): “ *Aspice populum ad spectaculum jam* “ *cum furore venientem, jam tumultuosum, jam caecum....* “ *Dehinc ad signum anxij pendent, unius dementiae una* “ *vox est..... misit dicunt, et nunciant invicem quod simul* „ *ab omnihus visum est..... Non vident missum quid sit* “ *mappam putant: sed est diaboli ab alto praecipitantis* “ *figura..... Ita summa gratia ejus de spurcitia pluri-* “ *mum concinnata est, quam atellanus gesticulatur, quam* “ *mimus etiam per mulieres repraesentat sexum pudoris* “ *exterminans, ut facilius domi quam in scaena erube-* “ *scat. Quam denique pantomimus a pueritia patitur in* “ *compore, ut artifex esse posssit....* „ Egli poi parla di finti adulteri, di donne spogliate ignude, di un abituale menar di mani fra gli attori, di “ *pugnos et* “ *colaphos et omnem petulantiam manus* „, così che concludeva maledicendo commedie e tragedie. E Ter-

(1) *Fat. 1.*
(2) *Paedagog. III, 4.*
(3) *Apologeticus adv. Gentes, 839.*
(4) *Tit de Munere.*

tulliano se ne intendeva. Di lui c' è un intero libro " sugli Spettacoli " (1). *Clemente Alessandrino* lamentandosi che le donne si dipingessero la faccia e fossero immodeste nel vestire (2), ricorda che tali appunto erano gli usi degli istrioni e aggiunge: " *Quod enim* " *turpe factum non ostenditur in theatris? quod autem* " *verbum impudens non proferunt qui risum movent* " *scurrae et histriones?* " — *Nei Bollandisti* (3) è narrato di S. Ardalione martire, che fu mimo, al tempo di Massimiano: " *qui cum sacris Christianorum in* " *theatro illuderet, derepente mutatus, ea non solum ver-* " *bis sed et testimonio sui sanguinis comprobavit* ": ciò che ci fa sapere che, nei primi tempi, anche l' istrionato si prestò alla satira della nuova religione. In fatti *S. Genesio*, pur mimo, sulla fine del secolo III (4) ebbe la stessa professione e la stessa sorte di Ardalione, così *S. Porfirio* (5) e *S. Gelasio* (6). Questi ul-

---

(1) Una completa bibliografia dei trattati contro il teatro sarebbe difficile, tanto la messe è copiosa. Fra i lavori principali, oltre a quanti si citano altrove in questo lavoro, sono da ricordare:

Concina P. Daniele - *De Spectaculis Theatralibus dissertat. tres* — Roma 1754 2.a edizione con aggiunte — La 1a è del 1752.

Id. *Dei teatri moderni* ecc. V. il L. 2o, dove son raccolte opinioni di Santi Padri, ecc. — Roma 1755.

P. Molina - *Trattati* — Disp. IV, 6, 10.

Anonimo - *Traité de la Comédie et des spectacles selon la tradition de l' Eglise* — Paris 1649.

Pignatelli G. - *Opere* — T. VIII, cons. 153.

S. Carlo Borromeo - *De choreis et spectaculis.*

(2) *Paedag. L. 3. II.*

(3) *II, 213, sub. 14 Aprilis.*

(4) *Bolland., sub. 25 Aug.*

(5) *id. sub 15 Sept.*

(6) *id. sub 27 Febr.*

timi irridevano nello loro azioni mimiche il battesimo, gettandosi in una vasca piena di acqua e uscendone molli fra le risate del pubblico. *S. Basilio* riconferma le notizie già raccolte e aggiunge che si cantavano " *cantiones meretriciae* „ accompagnate dal suono del flauto (1). — Clemente Alessandrino (2), si dice spinto a gridar contro " le nozze degli Dei, là generazione " di figliuoli, i puerperi, gli adulteri che son sog- " getti di canzoni, e le gozzoviglie, che si rappre- " sentano dai *Comici.* „

Di istrioni mascherati tiene parola *S. Astero*, vescovo di Amasia, nel IV secolo (3) e ne parla anche *Polidoro Virgilio* (4). Il giureconsulto *Ulpiano* ricorda l'istrionato riprovandolo. *Costantino* Imp.re non permise che si celebrassero i giuochi secolari, fra i quali dovevano prender posto anche dei *ludi* istrionici (5). *S. Cipriano* (6) lamenta che le rappresentazioni comiche fingessero *parricidi e incesti*, proprio come se fossero veri: " *exprimunt impudicam Venerem, adulterum* " *Martem, Jovem, illum suum non magis regno quam* " *vitiis principem in terrenos amores cum ipsis suis fulmi-* " *nibus audentem, nunc in plumas oloris albescere, nunc* " *aureo imbre defluere, nunc in puerorum pubescentium* " *raptus ministris avibus prosilire.* (7) „ — Egli pure

(1) *De Aquarum congreg. - Hom. IV.*
Cfr. **Sarnelli** - *Lettere ecclesiastiche* - T. 6, Lett. 2.

(2) *Oratio adhortat. ad gentes.*

(3) Cfr. **Moroni** - *Diz. Eccles., 78*

(4) *De Rev. invent. V.*

(5) *Iohan. Rosinus Antiq. Rom. - V. 21.*

(6) *Ep. 1 ad Donatum.*

(7) Il pio scrittore si compiace di classica erudizione e credo che al tutto non si tratti che di rappresentazioni comiche di carat-

ha un libro " *De Spectaculis* „. V'è detto di donne che si presentano nude agli spettatori, di soggetti sconcissimi e volgarissimi di rappresentazioni: " *et* " *scurriles jocos, parasitos sordidos, ipsos quoque patres* " *familias togatos, modo stupidos, modo abscoenos, in om-* " *nibus stolidos, in omnibus inverecundos.* „ Egli aggiunge altre notizie preziose. Alle volte l'attore, a furia di moti (1) scomposti e di grida, finiva col non aver più voce e si sbrigava coi gesti. Alcuni di loro (2) avevano curiose abilità: " *Clangores tu-* " *bae bellicos alter imitatur raucos, alter lugubres so-* " *nos spiritu tibiam inflantem moderatur, alter cum* " *choris et cum hominis canora voce contendens spiritu* " *suo, quam de visceribus suis in superiora corporis ni-* " *tens hauserat, tibiarum foraminibus modulatur; nunc* " *effuso et nunc intus accluso atque in aerem pro certis* " *foraminum meatis emisso, nunc in articulo sonun fran-* " *gens, loqui digitis elaborat, ingratus artifici qui lin-* " *guam dedit. Quid loquar comicas et inutiles curas,* " *quid illas magnas tragicae vocis insanias, quid nervos* " *cum clamore commissos?* „ E ancora: " *quam faeda* " *praeterea ista luctamina, vir infra virum jacens am-* " *plexibus inhonestis et nexibus implicatus. Ecce tibi* " *alter nudus salit, alter orbem aureum contentis in aerem*

---

tere mitologico. Ciò tuttavia dimostra quanto siano ancora incertissime le date che alcuni vollero assegnare allo scomparire delle commedie latine e delle loro imitazioni nell'età di mezzo.

Cfr. **Du Méril** - *Origines latines du Théatre moderne* — Paris, 1849, pag. 13 e seg.

Magnin — In *Bibl.* de l'Ecole des chartes. I, 254.

(1) *VI, 172.*

(2) *C. 178.*

" *viribus jactat.* " Giocolieri, (1) saltimbanchi, istrioni, cerretani, sempre tali e quali, li troveremo descritti allo stesso modo sulla fine del secolo XVI (2). Lo scambio degli schiaffi e delle bastonature è confermato da *S. Gregorio Nazianzeno* (3). *S. Giov. Grisostomo* (4) accenna con insistenza al girar d'occhi, ai contorcimenti delle membra tutte che rendevano ributtanti quegli spettacoli. Alle quali volgarità si aggiungevano le canzonette oscene (5), le parole turpissime e la mostra sconcia delle nudità (6), le bestemmie, la irrisione delle infermità altrui e delle deformità e la rappresentazione dell'adulterio [*adulterii fabulae peraguntur*] (7). È davvero importantissimo quanto si rileva dagli altri scritti di lui. Tutti, vecchi e giovani, vanno agli spettacoli; nulla li trattiene. In chiesa si lamentano del caldo, dell'afa, ma là e si prendono il sole sul capo nudo e si urtano e si accalcano " *et infinita alia patiuntur incomoda, non* " *secus quam in amoeno prato deliciari tibi videntur* (8). " Quando nel teatro cantano i cori satanici, c' è quiete e tranquillità e silenzio " *at perniciosa percipiantur*

---

(1) V. per alcuni accenni generali: **Giovanni Wier**, *De prestigiis*; libro che, del resto, si occupa in seguito di argomento diverso dal nostro.

Pollux – *De speciebus saltationis.*

Della Penna Lucca – *De spectaculis scenicis.*

(2) Cfr. più avanti: **Garzoni**, *Piazza Universale.*

(3) *Ad Nicob. patr.*

(4) *In S. Barlaam. mart.*

(5) *Contra Ignaviam, Hom. III.*

(6) *De Poenit, Hom. IV.*

(7) *De Davide et Saule, Hom. III.*

(8) *De Anna, IV.*

" *carmina: idque cum ex mimis et saltatoribus conflatus* " *sit chorus, profanus quidam autem apud illas citha-* " *raedus chorum ducat.* (1) „ E che cosa si vede agli spettacoli istrionici? " *Vides mulierem nudo capite* " *cum impudentia magna intrantem, aureis indutam* " *vestimentis, delicato mollique gestu utentem, cantica* " *meretricia canentem, carmina lubrica, turpia verba* " *proferentem, tamque turpiter agentem....* (2). „ Ciò egli ripete altrove (3). Caratteristico del Grisostomo è ancora questo luogo e insieme per noi assai importante (4): " *Quis autem ille strepitus, quis tumultus, qui* " *satanici clamores et diabolici habitus? Alius juvenis* " *cum sit, comam retro reductam habet, et naturam ipsam* " *effeminat aspectu, habitu, vestimentis, demum omnibus,* " *formamque tenerae puellae affectat. Alius vero quis-* " *piam senex, e contrario capillis renovacula abrasis,* " *renibus succinctus, postquam pudorem ante capillos* " *succidit, stat alapas accipiendas et ad omnia dicenda* " *faciendaque paratus. Mulieres autem nudo capite, omni* " *misso rubore, stant populum alloquentes, tantum videlicet* " *impudentiae studium habentes omnemque petulantiam* " *et lasciviam in auditorum animos infundentes..... Nam* " *hic verba obscaena, habitus ridiculi, tonsura simili,* " *incessus, vestitus, vox, membrorum mollities, oculorum* " *inversiones, fistulae, tibiae, dramata, argumenta, omnia-* " *que demum extremae lasciviae plena sunt..... Namque* " *illic fornicationes, adulteria, mulieres prostitutae, viri* " *muliebria patientes, juvenes molles.....* „; e aggiunge

(1) *Exposit. Salm. VIII.*
(2) *Contra ludos etc. VI.*
(3) Cfr. *In Mattheum, Hom. VI.*
(4) *Id.* *Hom. XXXVII* e *XXXVIII.*

che a tutto questo tengon dietro i prodigi dei ciurmadori e dei prestidigiatori. Altrove (1) ricorda *le donne nuotanti,* come spettacolo d' intermezzo delle rappresentazioni profane. Il particolare dello scambio degli schiaffi è ripetuto (2) e così quello degli ornamenti muliebri e dei bizzarri vestiti degli attori (3). Riprova altrove (4) ancora gli spettacoli scenici, perchè " *nihil aliud habent quam amores nefarios; nempe:* " *Illa inquit, hunc amavit, et non est potitus, et se suf-* " *focavit, et ad matres nefarios devolutos esse amores.* „ Si aggiunga che nel luogo stesso il Grisostomo accenna alle maschere che gli attori si ponevano sul viso *(larvis sibi impositis agunt)....* (5).

Isidoro spiega così il vocabolo *Dorsennus*: " *persona parasitorum*; „ e alla voce *exodium*: " *cantio in*

---

(1) Cfr. *In Mattheum, Hom. VII.*

(2) *In Johann. Hom. II, 1*

(3) *In Johann Hom. LX, 59.* Anche dell'uso di *perrucche* o più propriamente, di capigliature finte, si riscontrano pregevoli testimonianze, dirette o indirette. Cito alcune fonti. Quelle di scrittori sacri sono appunto contro l'uso dei chierici di mascherarsi, ecc. e di portare i capelli lunghi " *more histrionum* „:

Ferrari - *Bibl. Canonica (v. coma fictitia).*

P. Vecchi - *Clericus deperrucatus ecc.*

Bernabei - *Dissertaz. delle morti improvvise* — Roma 1708.

Id. - *Criterio delle perrucche* — Venezia 1718.

G. B. Thiers - *Hist. des perruques* — Paris 1690 — La tradusse **Giul. Bovicelli** *(Istoria delle Perrucche)* — Milano 1724.

Erphurth - *De capillamentis* — Lipsiae 1673.

(4 *Epistot. ad Thesall. I.*

(5) Cfr. **G. B. Pacichelli** - *De larvis vulgo mascheris* — Napoli, 1693.

P. Del Portico - *Maschere de sacerdoti* — Lecce 1738, pag. 349 e seguenti.

theatris ludicra et scurrilis. „ Da lui si ricava che *adseclae* era una parola equivalente a *lenones,* a cui corrispondeva, al singolare, pure *agagula* (o *acucula*), che voleva anche significare *pantomimus. Aloapus* è chi " *propter mercedem alapas patitur.* „ *Ardalio* è nome proprio, che corrisponde all'aggettivo *vorax* (*gluto, manduco*); ed è curioso che uno di quei comici santificati, ai quali abbiamo accennato, si chiami *Ardellione* o *Ardallione. Babiger* e *Baburrus* corrispondono a *stultus; Batinius* a *rusticus; Bucco* poi a *garrullus*: " *quod ceteros oris loquacitate.... superet.* „ — *San Girolamo* (1) conferma il Grisostomo e aggiunge che gli istrioni ora rappresentavano la forza spavalda di un eroe, ora la mollezza femminile, ora la senile debolezza.

Due *titoli* del *Codice di Teodosio* (2) contengono moltissime norme contro gli istrioni, i mimi, i giocolieri, i cantastorie (3).

Nella immensa mole delle disposizioni dei *Concili* (4) contro gli istrioni non c' è forse altro di im-

---

(1) *Epist. ad Marcellam, XLIII.*

(2) *XV, Tit. V, VI, de Spectaculis; Tit. VII, de Scaenicis.*

(3) V. anche per altri riferimenti: **Parfait,** *Hist. du th. franc.* — Paris 1789 (in più luoghi).

(4) Oltre ai libri già citati, cfr.

Del Monaco F. M. – *In actores et spectatores comoed. etc. Paranesis* — Pataviis – Pasquati, s. a.

M. Collier – *La critique du th. Anglois comparé au th. d'Athenes, de Rome et de France etc.*, de l'Anglois — Paris, Simart 1715. È un raro libro e curioso (del quale si conserva una copia nell'Ambrosiana di Milano) scritto con intendimenti religiosi. Vi si citano molti e non comuni luoghi di scrittori sacri, decreti e opinioni contro il teatro in genere.

portante che la costante conferma della loro esistenza. Il *Concilio di Laodicea*, tenuto sotto S. Silvestro, quello di *Vannes*, tenuto nel 455 (1), quello di *Agdè* del 506 (2), con una severa proibizione ai chierici di intervenirvi, ci fan sapere che ai convitti e alle nozze solevano chiamarsi dei giocolieri, degli istrioni e, come è detto, de' *Timelici:* ciò che è confermato da *Graziano* (3).

Salviano, prete di Marsiglia, ripete le descrizioni già note (4). Prova della esistenza degli istrioni, che la legge colpiva severamente (5), ci lasciò pure *Giustiniano*. Quello che però è importante nella indiretta sua testimonianza è che vi si afferma una specie di associazione, di *compagnia* degli istrioni.

Isidoro Ispalense così definisce e spiega i due vocaboli *histriones* e *mimi* (6): " *Histriones sunt, qui* " *muliebri indumento gestus impudicarum feminarum (!)*

L. Ferrari – *Biblioteca canonina* — Roma 1766 – v. *comoediae.*
Sanchez – *Consilia, seu opusc.* – Lib. I. 8, 33; VI, 3, 6, 7; ecc.
A. Barbiellini – *Divertimenti permessi e proibiti.*
Anonimo – *Trattato dei giuochi permessi e proibiti ai Cristiani* — Roma 1768.
Le Brun – *Trattato dei giuochi del teatro*
Lábbe (in **Migne**) – *Nuov. Encyclop. theolog.*
V. anche: **G. Fiorentino** – *Comoedio-Crisis, sive theatri contra theatrum censura ecc.* — Lugdini 1675.

(1) *Can. XI.*
(2) *Can. XXXIX.*
(3) *Can. Presbyteri, dist. 34.*
(4) *De gubernatione Dei.*
(5) Il figlio potrà dal essere diseredato " *si praeter voluntatem* " *parentum inter arenarios, nel mimos se se* (*filius*) *sociaverit.* „ (*Autent. coll. 8*).
(6) *Etim. IV, 405* (XLVIII).

" *exprimebant: ii autem saltando etiam historias et* " *res gestas demonstrabant: dicti autem histriones, sive* " *quod ab Histria id genus sit adductum, sive quod* " *perplexas historiis fabulas exprimerent, quasi historio-* " *nes* „ ; e poi (XLIX): " *Mimi sunt dicti graeca ap-* " *pellatione, quod rerum humanarum sint imitatores:* " *nam haberent suum auctorem, qui antequam mimum* " *agerent, fabulam pronunciaret. Nam fabulae ita com-* " *ponebantur a poetis ut aptissimae essent motui cor-* " *poris* „.

In Teodorico (1) è ricordo di una cacciata di istrioni (2).

---

(1) *Ap. Cassiodorum,* lib. 3, ep. LI, " *Fausto Praeposito.* „

(2) Del sesto secolo è meritevole testimonianza di spettacoli profani il noto passo dell'*Historia Francorum* (X, 16) dove è detto di *Radegonda*, abbadessa appunto del VI secolo, " *quod barbariæ intus eo (monasterio) celebraverit.* „ Una sezione a parte di questo studio potrebbe essere fornita dalle ricerche sugli spettacoli profani presso il clero e nelle chiese, ma là è piuttosto da vedervi l'eco di costumanze pagane e, ad ogni modo, la ricerca ci scosterebbe troppo dal filone principale che ci interessa e che ha invasa forse troppa parte di questa indagine generale.

Fra le fonti meno note per gli spettacoli profani nelle chiese si può consultare utilmente:

Bergier - *Dict. enciclop. (v. Festa).*

Marangoni - *Delle cose gentilesche e profane trasportate ad uso ed ornamento delle chiese* — Roma, 1744.

Fragoso - *De reg. Reip. Christ.* — pag. I, disp 21.

Giraldi - *De poenis ecclesiasticis* — pag. 93 e 102.

Clement - *Hist. des Fêtes Civiles et Relig.* — Paris, 1834.

Ugolini - *De irregularib.* — C. 60, § 1, n. 2.

Du Tillot - *Memoir. pour servir a l'hist. de la fete des Fous* — Paris.

Un importante saggio sulla *festa dei Pazzi* è in una memoria di **Lancelot** *(in Mem. de l'Acad. des Inscrip. et Bell. Lett. — VII).*

Cassiodoro (1) tocca dell'origine dei teatri, spiega che cosa, secondo lui, sia stato storicamente il *pantomimo* e che cosa il *mimo*. Per lui " *aetas subsequens* " *miscens lubrica priscorum inventa traxit ad vitia;* " *et quod honestae causa delectationis repertum est, ad* " *voluptates corporeas praecipitatis mentibus impulerunt.* " Afferma che nel suo secolo c'eran mimi e istrioni, che rappresentavano aneddoti volgari (2).

Dei secoli VI e VII sono ricche testimonianze i fulmini dei Concili di Auxere (3), del *Toletano* III (4), di quello di *Chalon* (5), del *Sesto Sinodo* (6), che dice: " *omnino prohibet haec sancta et universalis Synodus,* " *eos qui dicuntur mimi, et eorum spectacula* ".

Alcuino (7) si felicitava della condotta di un tale *Omero (o Angilberto)* che non frequentava più i luoghi dove si presentavano azioni istrioniche; e sulla necessità di piacere a Dio e non ai mimi *(Strionibus (!)..... et Mimis)* ritornava volentieri (8).

Immaro, arcivescovo di Reims, nei suoi *Capitolari,* dati nell' 872 (pubblicati da Giacomo Sirmondo) (9),

---

(1) *Variarum,* lib. IV — *Simmaco patritio,* LI.

(2) Cfr. *Variar.,* lib. I, *Albino* etc. XX; *id.* III, *Fausto* etc. LI. " Spectaculum expellens gravissimos mores invitans levissimas con- " tentiones, evacuatio honestatis, fons irriguus iurgiorum, quod ve- " tustas quidem habuit sacrum, sed contentiosa posteritas fecit esse " lubricum. "

(3) *Can. IX.*

(4) *Can. XXIII.*

(5) *Can. XIX.*

(6) *Can. LII.*

(7) *Epist. CCXIII, ad Anton.*

(8) Cfr. *Epist. CCCXXX.*

(9) *Cap. XIV.*

impone ai chierici di astenersi da giuochi profani e dai luoghi dove si fa pubblica mostra di oscenità, dove ci son donne mime o " maschere di demoni, che volgarmente si dicono *Talamasche.* "

S. Gio. Damasceno ha pagine di fuoco in proposito. Per noi sono utili soltanto due sue righe (1): " *Quid enim facit (mima)? Caput, quod Paulus perpetuo* " *tegi jussit, aperit impudenter. Invertit collum: comam huc* " *atque illuc expandit..... Citharaedus autem, ceu demon* " *alter, cum ligno conflictatur.* " — *Agobardo*, arcivescovo di Lione (2) grida contro chi spende negli istrioni le rendite sacre e una nota di *Stefano Baluzio* a tal luogo (3) avverte: " *Histrionum genus, tibiis* " *praeterea fidibusque aut aliis instrumentis canentes.* " *Hos sequens aetas Gallico tum recepto vocabulo vo-* " *cavit jongleurs. Dicti autem joculares a jocis et ludis* " *quos populo faciebant.* "

Il *Mabillon*, negli *Annali Benedettini* (4), riporta una importantissima e ben poco nota lettera della famosa *Hroswita* (5). In essa è detto come la pia monaca volesse opporsi colle sue commedie alle lubricità che si recitavano dai pubblici mimi.

Confermano la esistenza degli spettacoli comici popolari: *Olimpiodoro* (6), tutti i *Concili*, tutti i *Padri*, tutti i *Somisti.*

---

(1) *Opera omnia; II, 670, XXXI* — Ediz. di Parigi, 1712.

(2) *De dispensat.* I, 299.

(3) È nell'ediz.e delle Op.e di *Agobardo* fatta a Parigi nel 1661; l. c.

(4) III, L. 45, n. 17, pag. 548.

(5) *Anno Christi 967.*

(6) Cfr. Op.; - XIV, 18, alle parole dell'*Ecclesiaste*: " Custodi pedem tuum. "

Vincenzo Bellovacense (1) racconta d'un santo che ha veduto all'Inferno le donne che ballavan sulla scena e rappresentavano cose oscene. *Tomaso Cantipratense* (2) narra: " *Vidi ego adhuc puer in choreis* " *procacissimam saltatricem quae me praesente post cho-* " *reas insolenter cum adultero luctabatur; et cum ces-* " *sasset subitanea morte percussa, miserabiliter exspi-* " *ravit* „ (!). — In un *Chartoph.* Citato dal *Du Cange* (3) si legge: " *Reperierunt dictam Johannetam* " *venientem de choreis seu ludis jocosis, qui.... fiebant in quadrivio* „ dove forse l'indicato è il nome di una mima. Nella *Vita di S. Eligio* (4) sono proibiti, nelle calende di Gennaio, gli spettacoli scenici profani (5). In un antico Glossario Latino-Greco (6) è notato che gli istrioni facevano i loro sberleffi colle narici, e colla distorsione di tutta la faccia (7). — *G. Signiens* nella *Vita di S. Beraldo Vescovo* avverte: " *alii,* " *quod proprie jocularium est, ab utroque latere divisis,* " *item mixtis coloribus, vestimenta variabant* „ ciò che rimase carattestico dei buffoni e delle *maschere.* —

---

(1) *Spec. majus.* III, 6.
(2) *II, 15.*
(3) *Glossarius etc.* s. *Ludus.*
(4) *II, 15;* cfr. anche *Du Cange* s. *Jottici.*
(5) Cfr. anche *Du Cange* s. *Setiger, satyrici, ludiones, etc.*
(6) Cfr. **Du Cange**, alla voce *irrisio.*
(7) Cfr. pure *Dudo, de Moribus Norm. a Duch. Hist. Norm. 57:*

" Ridiculam verear nobis sat surgere *Sannam,*
" Si impatiens refutes clavem nunc obice dempto. „

e v. il *Lexicon Martinii* a questa voce *sanna* e alle altre. — V. pure *Goffredo Vossiense* (I, 62). Il Concilo *Terraconese* VIII (1317) proibiva ai preti di darsi alle rappresentazioni profane.

Nelle *Leges Palatinae Jacobi* II ([1]) si prescrive, che, essendo i mimi destinati a far allegria, ce ne fossero a Corte cinque. — Le parti fra loro erano, in qualche modo, distribuite per i gradi che ciascuno occcupava; così sarà stato anche fuori di Corte, se *S. Gelasio* ([2]) scrive: " *Mimus secundus est qui se-* " *cundas partes agit* „. *Pietro Blesense* ([3]) distingue: " *Histriones, candidatrices, aleatores, dulcorarii, caupones,* " *nebulatores, mimi, barbatores, balatrones, et hoc genus* " *omne* „. Che i mimi adoperassero le maschere ([4]) è cosa più che sicura. Nella *Hist. Turpini* (XVIII) è detto di loro: " *Habentes larvas barbatas, cornutas, dae-* " *monibus consimiles* „. E non bastano le maschere, perchè *Faustino Vescovo* ([5]) li descrive così: " *alii* " *vestiuntur pellis pecundum, alii assumunt capita bestia-* " *rum* „. . . . — Guglielmo di Aquitania (1044), sposando Agnese sorella di Arrigo III imperatore ([6]), " *infinitam histrionum et joculatorum moltitudinem sine* " *cibo et muneribus vacuam et merenten abire permi-* " *sit* „ ([7]).

L' imperatore *Lodovico*, narra un suo biografo ([8]), non rise mai, neppure quando nelle principali feste " *procedebant themelici, scurrae et mimi cum coraulis et*

---

(1) *Reg. Maj. 3. SS. Junii XXVII.*

(2) *III, febr. 675-1.*

(3) *Ep. 14.*

(4) Cfr. **Du Cange**, *s. barbator.*

(5) *Sermo in Kal. Jan.*

(6) *Annales Wirzinburgenses,* 243.

(7) Cfr. pure, sempre in **Pertz** - *Monum. Germ., III, 104, s. 1043* - *Ann. Hildesheim;* VI, 30 s. 50. - *Errardi* Chr. Wirz., etc.

(8) **Pertz** - *Op. cit.* I, 595, 19.

" *citharistis ad mensam coram deo* ". — Che i mimi si dipingessero a colori la faccia è ricordato nell'*Antapodosis* di Liudprando (1). Il *Pertz* (2) avverte che nel secolo IX e nel successivo maggiormente, si ricordano sempre istrioni, mimi ecc. Curioso è il modo con cui apparre ad un monaco il diavolo vestito da mimo, cioè: " *vestimentum cujus undique scissum mar-* " *ginibus offatis* (!) (3). "

Papia Grammatico nel suo *Dizionario*, chiama *scenici* " *qui in scena, idest theatro agunt* " e " *histriones* " *qui mulieris indumento genus impudicarum foemirarum* " *exprimunt* ".

Giovanni Saresberiense nel suo " *Policraticus* " *(sive de Nugis Curialium)* (4) ha un Capitolo (I, 8) " *De* " *histrionibus et mimis et praestigiatoribus* ". In tale Capitolo riprova il mal uso che molti, al tempo suo, facevano delle ricchezze, donando mimi e istrioni. Se nell'antichità si poteva dire che pur ci fosse qualche onesto attore, " *nostra aetas prolapsa ad fabu-* " *las* " non conosce più freno alla disonestà. " *Nonne* " *piger desidiam instruit et sommos provocat histrumen-* " *torum suavitate aut vocum modulis, hilaritate canentium,* " *aut fabulantium gratia, sive quod turpius est, ebrie-* " *tate vel crapula* ? ". E distingue poi: " *Mimi, salii,* " *vel saliares, balatrones, aemiliani, gladiatores, pale-* " *stritae, gignadii, praestigiatores, malefici, etc* ". Nel 1209 il Concilio di Avignone (5) tornò alla carica contro

(1) **Pertz** – *Op. cit.* III, 310.
(2) *Id.* *id.* III, 428, 51.
(3) *Chronicon Navalicense*, 45.
(4) *Lugdumi Batavorum*, 1639.
(5) *Can. XVII.*

l'istrionato e gli fecero eco solennemente i *Decretali* di Innocenzo III (1).

Bartolommeo Cassan, nei suoi " *Catalogi Gloriae* " *mundi* „ (2), scrive: " *hodie apud nos sunt de huju-* " *smodo lusoribus histriones, et mimi, et alii dicti sce-* " *nobates, abateleurs, in volgare* „.

Ma possiamo addensare le testimonianze, prima di arrivare ad una serie di notizie ancora più sicure delle precedenti. Prove di teatro profano, che era ad un tempo satira della vita religiosa e sociale, mostra di oscenità volgari e palestra di triviali abilità di giocolieri e di saltimbanchi, sono in *Bernardo Silvestre* (3), in *S. Cipriano* (4) per i travestimenti, in *Florent. Harthemius* (5), che narra come la sorella di S. Damiano perdesse 18 giorni di Purgatorio per la compiacenza colla quale aveva ascoltata, stando a letto, una *cantilena* di mimi, nella *Historia Tripartita Patrum* (6) dove è narrato d'una mima che un tal Abate *Pambo* vide in atto di ballare e rappresentar cose sconcie, ancora in *S. Gio. Grisostomo* (7) che ricorda gli occhi degli istrioni *stibio picti et genae tinctae coloribus et totius corporis habitus fucorum impostura plenus* (8).

---

(1) *De vita et honestate Clericorum* – Ed. di Venezia, 1578; II, 713.

(2) *IX, 52.*

(3) *De gubernat. rei familiaris.*

(4) *Epist. ad Eucrazio II.*

(5) *Carth.* lib. II, 25.

(6) L. VII, *in vitiis.*

(7) *Hom. de David.*

(8) Cfr. anche nei Somisti la *Glossa* al Cap. " *Cum decorem de vita et honest. clericorum* „; e *Agnolo di Civasco (Summa angelica, s. ludus), Silvestro Prierate (Summa, s. ludus, 8), Giovanni da Tabia*

Giustiniano ancora (1) proibì agli istrioni di *vestirsi da monachi* e di irridere qualunque ordine o disciplina religiosa. *S. Agostino* (2) lamentava anche lo strazio che dell'arte musicale facevano i mimi e gli istrioni (3).

Nel lessico medioevale si può fare qualche utile spigolatura ancora. *Uppatura* (4) è il nome di una specie di cantilena profana popolare. *Mimare* è appunto " *ludum mimicum facere* „ (5).. *Mimaritiae* sono chiamati i gesti mimici, e il giuoco è detto *mimia*. È curiosa questa testimonianza d'uu *Istrumento* citato dal Du Cange dell'anno 1482: " *Mihi nomen Iterius* " *trahens originem ex Brabantiae finibus mimia et cantu* " *victum aquiro* „, che sarebbe da aggiungere ai pochi nomi di mimi nei quali ci siamo imbattuti. *Uguccione* (e da lui *Giov. de Janua)* definisce *Mimilogus*: " *qui* " *mimos docet, vel mimis loquens. Inde mimilogium, ilo-* " *cutio mimi* „. Nella *Passio S. Genesii* (6) è detto che il santo a Roma vide un istrione " *qui stans*

(Summa, s. *ludus,* 4*).* — Cfr. in *S. Agostino (Città di Dio,* VI, 7 ; lib. II, 35*); (Epist. ad Marcellinum V, ad Memorium CI* a XXXI*), (Confess.* III, 2*), (De doctrina Christ.* II, 38*), (De consensu Evangelist.* I, 51*).*

(1) *Autentiche*, T. VI, C. IX, 24.

(2) *De Musica,* I, 6, 11.

(3) **Fitz Stephen** un religioso di Cantorbery (sec. XII*)*, nella sua " *Descriptio nobilissimae civitatis Londoniae* „ ricorda che Londra, in luogo di farse teatrali, ha drammi di " fine più degno. „ Cfr. *Biografia Drammatica, by Baker* — Introd. XI.

(4) Cfr. **Du Cange**, *Gloss*, per le voci indicate anche in seguito.

(5) *Litt. rimiss. an. 1361, in Reg. 91 Chartoph., reg. ch. 241:* " Requisiverunt unum mimum seu jugalatorem (!).... pro ludendo " et spatiando seu mimando cum ipsis. „

(6) *T. 5, 122.*

" *cantabat super pulpitum, quod themele vocabatur, et* " *rerum humanarum erat imitator,* „ ed è chiamato " *magister mimithemelae* „. Uno dei nomi dei mimi fu anche *jocista, jocularius, coraula.* Della satira personale fa prova questo luogo di *Oderico* (1): " *Indecentes de me cantilenas facetus coraula composuit, ad* " *injuriam mei cantavit* „. Curiose le abitudini di certe monache, delle quali è parola in *Odone Arcivescovo* (2), che " *in festo S. Johannis et Innocentium nimia* " *jocositate et scurrilibus cantibus utebantur utpote farsis,* " *conductis, motulis* „.

Il *Muratori* (3), dopo la famosa notizia degli istrioni che a Milano cantavano " *de Rolando et Oliverio* „ tratta da una cronaca mss., alla quale notizia fa seguito l'altra che "*finito cantu, bufoni et mimi in* " *citharis pulsabant, et decenti motu corporis se circumvol-* " *vebant*; „ aggiunge: " *Mimorum etiam nomine opinari* " *quisquam possit, designatos fuisse imitatores eorum, qui* " *ab antiquis eodem vocabulo ac appellatione donati fuere.* " *Horum scilicet erat imitatione humanarum actionum e* " *plebe petitarum risu concitare audientium, et fabulam* " *agere saepe non secundum regulas, sed effusam ex tem-* " *pore, quamquam egregiae eorum sententiae supersint.* " *Quare Salmasius, in Solinum C, 5, haec habet* „: " *Et* " *sane quas hodie agunt et vocant Itali Comoedias, mimi* " *sunt et planipedes verius quan comoediae, personas tan-*

---

(1) *L. 12, 881.*

Cfr. **Du Cange**, *Gloss.* — s. *choraula.* V. pure le voci: *garciones, ganeo, gannium, gannum, thymele, thymelici, histrio, sannio, scurra, etc*

(2) *Ex Cod. reg. f. 358 v.* — *Ex* **Du Cange**, *Gloss.*

(3) *Antiq. it m. ae.* II, Dis. XXIX " *De spect. et lud. publ. m. ae.* „

" *tum habent ex comoedia.* „. Ricorda ancora (1) che nel secolo XIII, *Filippo Augusto Re di Francia* proibì l'ingresso nel regno agli istrioni, i quali erano invece protetti da *Riccardo d'Inghilterra.* Notando le spiegazioni da noi citate da *Papia* grammatico alle voci " *histrio, etc.* „ avverte: " *Istos autem nullum sae-* " *culum ignorasse videtur.* „ Aggiunge un'altra testimonianza di *Alcuino Alb.* (2) dell'anno 1291, intorno a spettacoli profani, ed anche una del 1336 di *Agobardo* Arcivescovo di Londra (3). Ancora, oltre ad altri ricordi, è dal Muratori (4) avvertito che di istrioni è parola nelle opere di *Maffeo Vegio da Lodi,* umanista del secolo XV (5), come ho potuto constatare nei mss. di lui che si conservano alla biblioteca Ambrosiana. Egli ancora (6) si domanda se dunque nel medio evo, fra i giuochi vari, ci siano stati spettacoli di tragedia e di commedia. Dice di aver trovato qualche cosa soltanto riferentesi ad epoca posteriore al secolo XI e non precedente " *quamquam* " *in ea opinione sim, mumquan ita exidisse veterum lati-* " *norum histrionicam artem, ut abolita prosas fuerit apud* " *italos ejus memoria atque usus. Suspicor enim, vignisse* " *fere semper ean partem, que olim Pantomimis, idest* " *gesticolatoribus peragebantur. Atque hi Mattacini ab* " *italis postea sunt appellati, dum actionem quampiam* " *gestibus tantum non verbis exprimerent. Arbitror etiam*

(1) Col. 845.
(2) *Epist. 107.*
(3) *Lib. de Dispens.*
(4) Col. 847.
(5) *Dialogus veritatis.*
(6) Col. 847.

" *aliquid inconditae Comoediae sempre fuisse Italis, qua-*
" *rum Romae sunt, quae Giudiatae noncupantur. Sed*
" *ista certis eorum temporum monumentis confirmare posse*
" *dificillimum sit* „.

Il *Lacroix* (1) riporta una splendida miniatura del *Terenzio* di Carlo VI (2) della Biblioteca dell'Arsenale di Parigi, a piedi della quale, in una fascia circolare, è scritto: " *Theatrum joculatores* „. La scena rappresenta una specie di palco scenico, almeno nella parte che non è allegoria del soggetto del libro. Il popolo è attorno in folla. Nel punto centrale sono cinque mascherati che recitano e fanno lazzi. Uno ha sulla faccia una pulcinellesca maschera giallognola; in capo una berretta rossa. Ha il naso aquilino, gli occhi grandi e grossi; indossa un camiciotto color azzurro e ha le gambe coperte da una maglia color marrone. Un secondo ha la maschera azzurra, col naso molto lungo; in capo una berretta rossa con nastri svolazzanti. Il terzo ha una maschera di vecchio, bianca, il naso pronunciatamente aquilino e il mento in su fino a toccare il naso. Il quarto porta la maschera rossa. Dell'ultimo non si vede la faccia, ma ha in capo un gran cappello a punta, di color giallo, come il resto del vestito. Da un lato due suonatori accompagnano colla tibia i giuochi e gli attegiamenti degli attori. — A pag. 565, riporta: " *Tréteaux d'un bateleur, vendeur de drogues, d'apres*
" *un dessin colorèe qui se trouve dans un mss. du XIV*
" *siecle* „ (3). È cosa singolarissima e di maggiore

(1) *Sciences et lettres au m. a.*, p. 534.
(2) Sec. XV, sul principio.
(3) *Bibl. de la ville de Cambrai.*

importanza, a mio parere, che il Lacroix non le abbia riconosciuta. È un palco vero e proprio da comici ambulanti, alzato sopra botti, a quanto pare, e nella aperta campagna. Dai lati sono, per servire da fiaccole, due pentole piene di materia resinosa che arde. Da una specie di bocca-scena pende il *sipario*, che è calato. Sul davanti sta da un lato il cerretano, seduto, con una bottiglia in mano e de' barrattoli attorno, dall' altro una donna che viene a lui con un majale in braccio, forse per farlo curare. Dietro al sipario, che è un po' sollevato da una parte, o, meglio, scostato, fa capolino un mascherato che, a quanto sembra, ha una spattola in mano. La gente si affolla attorno al palco. Chi ricordi quanto tempo la professione di mimo, di comico andò congiunta a quelle di cerratano, di spacciator di polveri, di giocoliere, di saltimbanco, ecc. non si meraviglierà che io creda che questo disegno rappresenti veramente un palco di *mimi*. — Il Lacroix (4) poi scrive: " Du septième " au dixieme siècle on trouve vaguement indiquées " dans les documents contemporains deux sortes de " représentations scéniques, *les unes nomades et po-* " *pulaires*, le autres religieuses et localisées. „ Egli crede che " più o meno „ le prime si riannodino a qualche tradizione pagana. A pag. 536 scrive: " Mon- " tès sur des grassiers treteaux et assistés de bouf- " fons, de mimes et de musiciens, qui accompagna- " ient leur voix avec des gestes, des grimaces et des " istruments a vent ou à cordes. ils *déclamaient ou* " *chantaient plutôt qu' ils ne jouaient des rôles sérieux*

(4) *Pag. 535.*

" *ou comiques* „ (1). E segue (2): Les *jongleurs* et " *diseurs*, qui étaient souvent eux-mêmes les auteurs " des poésies satiriques et divertissantes qu' ils alla- " ient réciter, de place en place, aux sons de la viole, " pourraient être regardés comme les premiers acteurs " des pièces profanes: car non-seulement ils s'arrê- " taient, á la cour des seigneurs et dans les châ- " teaux, pour *dire* les chansons de geste ou poëmes " chevaleresques, mais encore ils exécutaient des *jeux* " *par personnages*, qui n'etaient autres que des *pièces* " *dialoguées* et des romans scéniques, tels que le fa- " bliau d'*Aucassin et Nicolette* „ e tutto ciò, s'intende, come egli aggiunge, ben distinto dai " *giuochi muti di personaggi* „ (3), dalle " *allegorie* „ dalle " *pantomime* „ ecc. Lo stesso autore (4) riporta un fac-simile di una incisione in legno del *Sandrin au verd galant* (opera faceta della fine del sec. XVI, ediz. 1609), nel quale è rappresentato un ballo di contadini. Fra questi c'è in uno speciale costume, *Sandrino*. — Da una mimiatura del mss. di *Guarin de Loherane* (5) è riportata una

---

(1) " Une espéce de récit dialoqué, où de dialogue occupe presque " toujours la plus grande place, et n'est interrompu que par les in- " dications nécessaires pour lier les scènes entre elles, s'introduisit " probablement des que le théâtre profane fut ferme, et qu' il ne " resta plus que les raprésentations religieuses qui faisaient partie " du colte public. „
Hist. Litt. de la France — T. XXII, 39 (V. du Blôy).

(2) *Pag. 557.*

(3) Ne deve parlare a lungo il *Thiers* nel suo *Traité des jeux et des devertissements* — Paris, (?) — che non ho potuto trovare ancora.

(4) *Meurs, usages etc. au m. a.* — Paris, 1872, pag. 107, f. 69.

(5) Sec. XIII, — *Bibl. dell'Arsenale di Parigi.*

scena (1), di " *Giullari sopra una piazza pubblica* " nella quale sono cinque giullari, posti come sopra un palco. Quattro stanno contorcendosi e declamando; uno di essi tiene gli occhi chiusi. Un quinto è come dietro alla scena, aspettando d'uscire a tempo per la sua parte. — Lo stesso Lacroix (2) scrive poi; " Des la fin du quatorzieme siécle, la confrérie des " jongleurs se divisa en deux catégories distinctes: " les jongleurs proprement dits, et les bateleurs. Les " premiers continuèrent a réciter des vers sérieux " au plaisants, à chanter des chansons d'amour, a " *jouer des intermèdes comiques*, soit isolément, soit " par troupes, dans les rues ou dans les maisons, en " s'accompagnant eux-mêmes ou en se faisant ac- " compagner de toutes sortes d'instruments de mu- " sique ".

Notizia sul loro vestito, a conferma del già detto, è in *Labédolliére* (3): " ..... les *mimes*, grimaciers *au* " *costume multicolore*, saltimbanques èhontés qui pro- " voquaient le rire aux dépèns de la pudeur. "

Un' ordinanza di *Guillaume de Germont*, del 14 Settembre 1341 (4), faceva invito a dei *jongleurs* e a delle *jongleresses* o a mandare altri invece loro o a condurre una *truppa* più numerosa. — Nel mese di settembre 1395 fu ordinato agli istrioni di non dir nulla, *rappresentare o cantare* nelle pubbliche piazze che dia scandalo, sotto pena di ammenda e di due mesi di prigione a pane ed acqua.

---

(1) *Pag. 246, fig. 173.*
(2) *Pag. 247.*
(3) *Vie privée des Francais.*
(4) Cfr. *Parfait, Hist. du th. franç.*, I, 9.

G. Manzi (1) dice che non si conoscevano nel XIV secolo commedie e tragedie, ma intende parlare delle *regolate*, come chiaramente avverte, e aggiunge anzi: (2) " in luogo delle commedie supplivano così " balli de' pantomimi, e il rozzo popolo assai compia- " cevasi *di una specie di farsa*..... cose sciocche e " inettte, recitate in piazza „.

Fr. Petrarca (3) ha ricordi dei " *giuochi degli istrioni* „ che non contengono tuttavia nulla che non sappiamo; dei giuochi scenici parla nel D. XXX, che tratta " *Dei vari spettacoli* „. Il traduttore del libro, che è *D. Giovanni Da San Miniato* (4), nato nel 1363 (5), aggiunge a questo ultimo ricordo, che tali giuochi scenici " si fanno con maschere, sotto certi fra- " scati e coperti luoghi „.

S. Antonino Arcivescovo di Firenze (metà del sec. XV), nella sua *Somma teologica* (6), approva il pensiero di *G. Andrea canonista* contro gli istrioni e ricorda (7) loro rappresentazioni, al suo tempo, nella città.

Alfonso Tostato vescovo Abulense ne parla molte volte nelle sue opere (8) come cosa chiara e nota.

Angelo Poliziano (9) ne ha questo accenno: " *Ro-*

---

(1) *Disc. sugli spettacoli italiani nel sec. XIV* — Roma, 1818.

(2) *Pag. 48.*

(3) *De Remediis,* D, XXVIII.

(4) *Dessaminianto.*

(5) V. la traduz. pubblicata nella Raccolta del *Romagnoli*, 1868.

(6) *III, T. 12, C. 7, § 2.*

(7) Part. III *Summae Theol.*; VIII, 4, 12, ... " Perché le Rap- " presentazioni, che si fanno oggi.... sono con molte buffonerie me- " scolate, con detti o fatti irrisorii, e con maschere..... ecc. „

(8) V. *Opera,* C. VI, Mat. quest. 38.

(9) *Epist. L. VII, Lett. 15,* " Paulo Comparino. „

" *gasti me superioribus diebus, ut quoniam fabulam*
" *Plauti Menœchmos acturi essent auditores tui, prolu-*
" *gum facerem genere illo versiculorum, qui sint comoe-*
" *diae familiares, simul ut obiter notarem quosdam no-*
" *strae aetatis, non quidem Plautos, sed tantum pistores,*
" *qui comoedias absque versibus, nullo nec artificio, nec*
" *elegantia docent, et ut actae primum sunt, tenebris ip-*
" *simet (in quo nimis eos laudo) perpetuis damnant* „.

M. Clement (1) ricorda che verso la metà del sec. XV, a Douai, la nota festa semireligiosa *degli asini* non si faceva in chiesa, ma sulla piazza, servendosi non più di chierici, ma di istrioni (2).

Giano Pirro Pincio, mantovano, nelle *Vite dei vescovi trentini*, narra le feste fatte per la installazione di *Bernardo Clesio* (8 settembre *1514*) e fra l' altro: " *exeunt moriones fatuitate sua spectatores in*
" *risum provocantes, certant deiceps mimi ex diversis*
" *partibus longe accersiti, quorum alii rusticorum lin-*
" *guam ac ridiculos mores referunt, iocosasque contentio-*
" *nes fingunt, alii modo per terram volvuntur personati,*
" *etc.* „ — Così fu celebrata solennemente e accompagnata da spettacoli la prima messa di *Cristoforo*

---

(1) *Histoire des Fêtes civ. et relig.* — Paris 1834.

(2) Avverto qui che potrei citare una schiera innumerevole di autorità, massime ecclesiastiche, a conforto di ciascuna parte di questo studio, vuoi per le questioni di carattere critico, vuoi per la cronologia. Mi pare inutile sovrapporre citazioni a citazioni. Il materiale lo riservo, almeno in parte come note, per il capitolo sulle relazioni fra *la Chiesa e il Teatro*, che mi propongo di scrivere a complemento della ricerca presente. Allora non sarà, se non altro, sgradita la storia minuta di tali relazioni. Qui sarebbe stata inutile.

Mandruzzo, succeduto al Clesio ([1]), fra un ballo e l'altro " vennero alcuni veneziani e fecero alcune " buffonerie ridicole al modo loro ".

Bisogna veramente ripeterlo. Prima d'avere compagnie di attori comici esclusivamente ci volle del buono. Ciò è di grande conforto per la mia tesi, giacchè, come s'è ancora avvertito, non sarebbe possibile riscontrare nel medio evo altrimenti lo istrionato che come un accozzo di mestieri, di abilità, di mezzi varî di far ridere la gente e di provvedere " alla fabbrica dell'appetito ". E quando pure ci furono compagnie ordinate, non cessarono queste miste. Il *Perrucci* ([2]) scrive: " Il voler fare l'opere senza " alcuna estenzione, con una scena dipinta col car- " bone, parata di tele da cucina, è proprio da mon- " t'imbanco, e d'alcuni Istrioni che castelleggiando " come Zingari, accattano il vitto dalle genti idiote, " come meglio possono, e questi sono coloro che in- " famano maggiormente la Commedia, vestendo le " donne da uomo per le piazze ". Sono proprio quei tali che il *Garzoni* ([3]) descrive in quel suo ben noto Capitolo: che entrano nelle città a suon di tamburo, preceduti appunto da una donna vestita da uomo, che metton su palco o in piazza o nel cortile d'una osteria, e rappresentan poi le loro farsacce. Si sa che i comici *Giuseppe* e *Maddalena Marliani* eran anche ballerini da corda. *Elisabetta d'Afflisio,* comica, cadde facendo un volo nel teatro di Palermo. *Tommaso*

---

(1) V. descrizione fattane da un *Gonzaga*, in " Annuario della " Soc. degli Alp. trident. 1079-80 " pag. 208....

(2) *Arte rappresentativa,* I, 31.

(3) *Piazza Universale.*

Grandi, oltre a recitar commedie, ballava a occhi bendati a Caserta davanti al re di Napoli. *Silvestro Gabrielli* saliva in Banco ([1]). In Francia il *Bailly*, che ebbe una certa celebrità nelle parti di vecchia, ballava sulla corda. E la rassegna non finirebbe tanto presto.

Dalle più oscure età del medio-evo noi abbiamo dunque potuto arrivare al secolo XVI, nel quale, per consenso di tutti gli studiosi, si manifesta fra noi (si vedrà altrove se veramente sulla fine o, non piuttosto, addirittura fin dal principio) nettamente la *Commedia dell'Arte*, e confermando non solo la esistenza d'un teatro profano, per quanto rozzo, incomposto, allo stato embrionale, ma non mai interrotto, e con caratteri suoi propri, ben distinto dal teatro religioso. Non si vorrà certamente dire che la " Commedia dell'Arte „ nascesse (non si saprebbe come e di dove) un bel dì, tutta armata, come Minerva.

La esistenza di elementi comici disordinati, informi, scomposti, ma di schietta elaborazione popolare, mi pare storicamente provata. E criticamente è, a parer mio, molto logico che l'età che ha avute tutte le forme liriche della satira sociale e religiosa e dei costumi ne abbia avute, nelle sue manifestazioni primitive, come era naturale, anche le forme drammatiche. Mi pare che anche teoricamente, in mancanza di prove, si dovrebbe assurgere a questa conclusione, che l'età dei *goliardi*, e, meglio ancora, l'età dei *fabliaux*, non poteva a meno di dar vita ad una forma qualunque di commedia profana. Mi si

(1) Cfr. **A. Bartoli** – *Notizie storiche dei Comici Italiani* – **1781.**

dirà che tuttavia questa commedia non si è per molti secoli fissata in modo alcuno, che di essa non si riscontrano, per quanto frequenti e sicuri, che accenni sfumati: prova che carattere determinato non ebbe. Ma io risponderò che ciò è giusto, che così doveva appunto accadere. Lo spirito comico, che è insieme tendenza a cogliere il lato meno serio della vita e le contraddizioni di essa, e contiene il germe della satira, si manifesta naturalmente anzi tutto nella forma narrativa, ed è quindi giusto che il *fabliau* viva, si muova e acquisti il massimo sviluppo di cui è capace. Non vi accorgete che, in fondo, esso raccoglie i materiali per il teatro? Sicuro: le abitudini d'osservazione che egli desta negli spiriti e il tesoro di aneddoti, di tipi ecc. che egli raccoglie sono preziosissimi elementi per lo svolgimento della forma rappresentativa. — Chi s'era, ad esempio, fra noi mai curato, prima del secolo XVI, del teatro profano popolare, teatro, come si è visto, di carattere tutto originale? Nessuno. Non gli asceti, i teologi, se non per imprecare contro di esso. Non gli eruditi, che lo disprezzavano, come sempre fu uso loro per la sua impurità di origine plebea.

Il Rinascimento, che pure coltivò la *Sacra Rappresentazione*, perchè l'aveva già trovata in assetto più ordinato, con forme già fisse e colla concessione degli intermezzi paganeggianti, pare non si accorgesse del teatro popolare profano; ma è sulla fine del 400 tuttavia che comincia a farsi notare, quando anche esso aveva una spiccata fisonomia, almeno negli intendimenti e nella caratteristica delle maschere che venivano allora più saldamente formandosi.

Se nel 1568, come vedremo in uno di questi studi, si ha già uno *scenario* della Commedia dell'arte, tanto completo, quanto potrebbe esserlo uno di Flamminio Scala o qualunque altro del secolo XVII, coi nomi e i caratteri delle maschere fondamentali già belli e determinati, vuol dire che da un pezzo questa materia era in tali condizioni ed era già pronta; tanto più che, già in quello scenario, la commedia all'improvviso si dice *all'italiana* ed è cosa tanto nota, che degli stranieri sanno già il linguaggio e conoscono il carattere delle singole maschere. Bisogna necessariamente risalire almeno alla prima metà del sec. XVI e si può assicurare che anche allora si dovevano trovare tracce decise e oramai sicure di ciò che fu poi la Commedia dell'arte. Ma prima di quella epoca, mentre si agita quel movimento incomposto, indeciso, rozzo al quale accennano tutte le prove che abbiamo prima vedute, quante lotte, quante cadute, quanti tentativi, quante riprove! Che lunga serie di tipi creati, vissuti e poi caduti, o nati morti, e tutto ciò per cause interiori ed esteriori! Le buffonerie laide, sciocche, volgari dapprima, le facezie argute, salate, umoristiche poi! E quindi la satira, dei costumi e la satira politica! E le indoli e le abitudini dei vari popoli e quelle delle varietà d'un popolo determinato si fissano sempre più, con più saldi caratteri: e sorgono le maschere! È forse a questo punto che fra noi si comincia ad avere coscienza del teatro.

Il *Teuffel*, il *Tamagni*, il *Bahr* nelle loro " *Storie* " *della letteratura romana* ", il *Micali* nell' " *Italia* " *avanti i Romani* ", il *Du Méril* nei suoi lavori clas-

sici (1), l'*Hillebrand* (2), il *Munk* (3), lo *Schlegel* (4), il *Ruth* (5), il *Burckhardt* (6), *Meyer Maurice* (7), il *Magnin* in tutte le opere sue, e, più recentemente di tutti, il Sig. *V. De Amicis* in un suo lavoro (8) affermano con sicurezza che la *Commedia dell'arte* derivi dai *Mimi* e dalle *Atellane* latine, che ne sia la diretta continuazione. Ma affermano ciò come cosa già assodata e come convenuta, senza darne alcuna dimostrazione e lo stesso *De Amicis* (9), che si era appunto proposto " di raccogliere tutti quei fatti, che possono servire " a dare una certezza scientifica a questa che finora " può dirsi una semplice opinione, notando tutti i " punti di rassomiglianza, che esistono, tra la com- " media popolare latina e quella moderna italiana ", a giudizio anche dell'illustre *Alessandro D'Ancona* " non è riuscito che ad affermare certe attinenze, " senza tuttavia addurne le prove ".

Bisogna dire la verità che in così fatte questioni si tira ordinariamente molto ad indovinare. Non è vero che " quasi tutti gli scrittori, che si sono occu- " pati sia direttamente, sia indirettamente di queste " commedie, ammettano la derivazione di esse, dai

(1) *Histoire de la Comédie - Origines latines du théâtre moderne.*

(2) *Negli " Etudes historiques et littéraires. "*

(3) *De fabulis Atellanis.*

(4) *Storia della lett. dram.*

(5) *Geschichte der italienischen Poesie.*

(6) *La civiltà del secolo del Rinascimento in Italia.*

(7) *Études sur le théâtre latin.*

(8) *La Commedia popolare latina e la Commedia dell'Arte* — Napoli - Morano, 1882.

(9) *Op. cit. 14* - Non è per altro citato uno solo di tali scrittori.

“ Mimi e dalle Atellane „ giacchè in nessuno, che io sappia, c'è infatti questa ammissione o, meglio, questa affermazione. La maggior parte citano, come esempio esplicativo di quel che fosse la *Commedia dell'arte*, il teatro popolare latino e appunto i Mimi e le Atellane, quali la tradizione ce li descrive; qualcheduno si fa a cimentare con incertezza il dubbio che si tratti di qualche relazione storica; i più moderni credono trattarsi di analogie tutte affatto di tendenze di razza (1); il *Quadrio* (2) solo adopera la voce *Mimo* per indicare certe commedie popolari *scritte* del secolo XVII (delle quali dovrò occuparmi) e recentemente, con non so quanta precisione, il *Tamagni* (3), invertendo, chiama le Atellane e i Mimi romani “ *Commedia dell'arte* „. Che questo riscontro possa essere seducente non nego, ma mi pare che sia più facile cosa affermarlo che provarlo. Nessuno nega che nei romani, e negli italiani, sian vivi, come scrisse lo *Schlegel* (4), *l'estro comico, la vivacità dell'immaginazione ed un cotal garbo nella stessa buffoneria;* sappiamo benissimo che “ nelle nostre campagne, e “ specialmente in Toscana e nel Lazio, sono frequenti “ fra contadini.... gare e.... contrasti in versi „; sappiamo che “ in qualche festa di campagna „, ci sono gare poetiche “ fra due villani, che in mezzo “ ad una folla di gente s'indirizzano versi strampa-

(1) “ La commedia dell'arte, ossia la farsa improvvisata, in parte, “ da buffoni tipici, è vecchia quanto la razza italiana „.
Vernon Lee – *Il settecento in Italia,* 205.

(2) *St. e rag. di ogni poesia.*

(3) *Op. cit.*

(4) *St. della letter. dramm.*, lez. 10.

" lati ecc. [1] „; ma tutto ciò confermerà, se mai, il perpetuarsi del genio di razza, ma non avrà valore diretto alcuno, come prova della continuità storica del teatro popolare latino. " Nelle vicinanze di To-
" rino, riferisce il *Boccardo* [2], praticasi dopo la messa
" domenicale di far correre il carro. Con tele e na-
" stri di varii colori si adorna una rusticale vettura
" a due ruote aggiogandovi i più grossi buoi e i muli
" più belli del paese. I più svelti contadini salgono
" sul cocchio, ove con salti e gesticolazioni di rozza
" e spesso sconcia maniera vanno ripetendo goffi ed
" insulsi bisticci, dei quali si compiace l'ignorante
" turba degli spettatori „. Ebbene, esclama il *De Amicis*
" [3], non si vede in questa usanza la tradizione dello
" storico carro di Tespi, d'onde prese le mosse il
" teatro greco? „. Or via, questo è correre troppo e uscire affatto di strada.

Lasciamo i *fescennini* e le *sature* che han caratteri speciali e veniamo a dire in particolare delle *atellane* e dei *mimi*. Le *atellane*, si ripete, trassero il nome da *Atella* città *osca (oscum ludicrum)* e intorno a tale origine si è molto affermato. " L'osco aveva
" tra le popolazioni italiche speciale rinomanza di
" impudico e di scurrile, onde è facile intendere che
" Atella potesse, quanto a siffatto genere di ridico-
" colezze, avere da noi la stessa fama di Abdera
" nella Grecia. L'osco era il buffone per eccellenza
" ancora ai tempi di Orazio, ecc. [4] „; così è stato

(1) **De Amicis** - *Op. cit.*, 18-19.
(2) *Memoria sull'influenza degli spettacoli*, 168.
(3) *Op. cit.*, 19.
(4) **Tamagni** - *Op. cit.*, 102, nota.

scritto, ma una parte di questo edificio non regge storicamente ed un'altra minaccia rovina per la critica solenne di *T. Mommsen* (1). *Strabone* (2) lasciò che le atellane, quali venivano recitate in Roma, fossero scritte in osco, ma *Livio* (3) ci assicura che i Romani non intendevano quella lingua e, con lui, lo attestano altri scrittori. Che cosa avevano dunque di osco? — Il *Mommsen* poi dà alle atellane una origine interamente latina e non vede punto che si riannodino in modo alcuno alla nazionalità osca. I frammenti che ci restano delle atellane sono scritti, a detta di lui, in eccellente latino, ciò che fa cadere anche l'altra sopposizione che *Strabone* avesse preso per osco il dialetto plebeo romano, nel quale fossero state da lui studiate (4).

Macco, *Bucco*, *Pappo* e *Dorsenno* sarebbero le quattro maschere fisse delle *Atellane*, che si vollero immediatamente identificare colle maschere principali della *Commedia dell'arte*. Ad esse, secondo alcuni (5), queste corrisponderebbero con *Pantalone*, *Brighella*, *Arlecchino* e il *Dottore*, con tale ordine appunto; secondo altri si tratterebbe di *Pantalone*, *Arlecchino*, *Pulcinella* e il *Dottore*, e il Signor *De Amicis* pensa invece che a *Pappo* corrisponda il *Dottore*, a *Dorsenno* il *Pantalone*, a *Bucco* il *Pulcinella*, a *Macco* gli *Zanni*; benchè *Macco* pure, per lui, abbia dei diritti sulla parentella anche di *Pulcinella* (6).

---

(1) *R. G. I.*
(2) *V, 3, 6.* — (3) *X, 20, 8.*
(4) Cfr. anche **Boissier**, *Dict. des antiq. grecs et rom.*
(5) **Vernon Lee** - *Il settecento in Italia* — II, p. 205 e seg.
(6) *Op. cit.*, 56.

Anche questa delle maschere credo che sia in parte una illusione. *Macco* (1) " era un contadino " grossolano, facile ad asser menato per il naso, " sempre battuto e sempre pronto a farsi battere (2) „. Si rappresentava col naso adunco, la fronte depressa, con una gobba doppia, con un vestito bianco *(mimus albus)* (3). Si è subito detto che era il *Pulcinella.* Non so quale importanza potrebbe avere il volto, dato anche che non ci sarebbe riscontro alcuno per la singolar maschera colla quale *Pulcinella* se lo copre, e il vestito che è comunissimo e che, così sciolto, sulle spalle di *Brighella*, parve ad altri, che pure affermarono queste stranissime parentele latine (4), " il " camicione degli artigiani del 500 „. Ma in quanto all' indole, se *Pulcinella*, come dite, rappresentò in origine (5) " un rozzo contadino di Acerra, non privo " alle volte di quella ingenua furberia propria dei " contadini.... chiaccherone, credulo.... vigliacco, e " pauroso.... ghiottone.... ecc. „, come accordate ciò cogli altri diversissimi caratteri che *Macco* ebbe nel teatro popolare latino, secondo le testimonianze tras-

---

(1) **Diomede** grammat. *(De orat.* III, pag. 488; ed. Putsch*)*: " *in Atellana (inducuntur) oscae personae ut Maccus; e* **Apulejo** *(Apologia, 325)*: „ " *Omnes isti quos nominavi, et si quis praeterea fuerunt dolo memorandi, si cum hac una Rufini fallaeia contendantur, macci prorsus et buccones videbuntur* : „ Dal che si capisce che quella *di Macco* era forse parte di stolido.

(2) **De Amicis** - *Op. cit.* 26.

(3) V. figure del R. Museo Borbonico III, T. XVIII; Pitture ant. di *Ercolano*, IV, T. XXX; *Ficoroni, De larvis scenicis* etc. 25; Napoli Signorelli. *St. critica de' teatri.*

(4) **Vernon Lee** - *Op. cit.*

(5) Id.

messeci dai titoli delle rappresentazioni: *Maccus copo* (ostiere), *Maccus exul*, *Maccus miles*, *Macci gemini*, *Maccus virgo (!?)*, *Maccus sequester?* Si vorrà trovare una prova nel *Maccus virgo* della continuità del personaggio, perchè *Pulcinella* in qualche commedia si finge donna (1)?

E poi si noti che l'*Abate Galiani* fece derivare questa maschera dal secolo XVI, verso la fine, e sostiene che il nome le venne da " *Puccio d'Aniello* ". Il *Perrucci* (2) credeva che questo tipo fosse stato inventato dal celebre comico *Silvio Fiorillo*, e che fosse poi perfezionato da un tale *Andrea Calcese*, detto *Ciuccio*, morto nel 1656. *Michele Scherillo* (3) sostiene, e mi pare vittoriosamente, che esso sia nato spontaneamente nel popolo napoletano tra la fine del XVI ed il principio del XVII secolo. " Negli ultimi anni " del cinquecento, egli scrive, fra i tanti istrioni che " in quel tempo invadevano le piazze delle città " d'Italia, ce ne fu uno, il quale o fu contadino o " volle contraffare i contadini di Acerra. Forse un " villano dotato di una felice vena comica e satirica, " ma a cui il lavoro del contadino piaceva meno " delle sue buffonerie; e venne in città e si guadagnò " la vita, destando il buon umore delle fantesche e " dei facchini di piazza Pendino. Conservò il cami- " ciotto di tela bianca *(sciúcca)*, o cavò fuori dai cal- " zoni la camicia, come fanno i ragazzi del popolo,

(1) **De Amicis** - 58.

(2) *Arte rappresentativa*, 293-294.

(3) *La Commedia dell'arte in Italia* — Torino, 1884; pag. 1a e seg. — Vedi anche lo *Scherillo* per la storia delle credute relazioni fra il *Macco* lat. e *Pulcinella*, pag. 52 e seguenti.

" quando si vogliono passare per soldati, si cinse la
" correggia, e vi attaccò, invece del coltellaccio, o
" della *smarazzòla*, una daga..... Aveva la voce stri-
" dula e perciò lo chiamarono *pulliciniéllo* „.

Dice il *Du Meril* (1) che la differenza del nome tra il tipo comico latino e quello della commedia dell'arte non è punto una difficoltà per ammettere la relazione che esiste fra l'uno e l'altro. E siamo pronti a consentire che non sarebbe questa certamente una difficoltà, ma le variazioni non sono soltanto di nome: sono di fatto, di carattere, di nazionalità, ecc. ecc. Nè ci pare una seria obbiezione quella che fa il Sig. *De Amicis*, sostenendo che la maschera nera che porta Pulcinella sul viso è segno di antichità. Se egli stesso consente che alcuni personaggi della commedia antica (tutti quelli dei *mimi*) erano senza maschera e che hanno maschera molti personaggi comici nati veraramente nel secolo XVII, non ha più gran valore la sua osservazione.

Bucco era un altro tipo di scimunito, e come dice *Isidoro* (2), " garrulus, quod caeteros oris loquacitate
" non sensu exsuperat „ (3).

Pappo, " che un'osco veniva chiamato *Cúsnar* (4) „

---

(1) *Hist. de la Comed.* II, V, 133.

(2) *Originum*, X, 30.

(3) **Varrone** - *De Lingua Latina*, VII, 21.

(4) A proposito di *Pappo*, nel noto v. di Dante (Purg. XI, 105),

" Innanzi che lasciassi il pappo e il dindi „,

credo che la voce *pappo* non indichi, come intendono i commentatori *páppa* o *pane* (V. Scartazzini, II, 194), ma che sia il nome di un giocatolo: un fantoccio che traesse il suo appellativo dalla antica maschera latina. In fatti perchè il *páppo* e non la *páppa*, e perchè *páppo* da *pane*?

era un vecchio slombato, libertino, sordido, avaro. Pensano che una certa testa " interamente calva, una " larga barba, una grossa pancia, una tunica senza " maniche grossolanamente stretta alla cintura, con " scarpe senza suola ed un bastone ricurvo in cima „ (1) lo rappresentino e immaginano (2) che egli sia molto affine a *Pantalone* (3).

Dossenno o *Dorsenno,* un altro vecchio goffo, pieno di pretese, sarebbe finalmente il progenitore del *Dottor Balanzon.*

Questi i tipi provenienti dalle Atellane. Dei *mimi*, che erano all'improvviso, avrebbero fatto parte alcuni personaggi *Sannioncs (Sannio, onis)*, dai quali sarebbe venuto il nome e insieme il carattere *(Zánni)* di alcune maschere della Commedia dell'arte (4).

Ma non è mio scopo di discutere quì la pur seducente questione. A me preme constatare la continuità del nostro teatro popolare profano nel medio evo e affermare che il suo svolgimento fu originale e schiettamente italiano. Senza prendere dunque, chè non è mio compito, a combattere una per una le opinioni dei sostenitori della continuità della commedia popolare latina, mi basta osservare, che è

---

(1) **De Amicis** - Op. cit. 28; la figura è riprodotta dal **Ficoroni**, op. cit., Tav. XXXII,

(2) Idem p. 57.

(3) Non è privo di ammaestramento il fatto del nome diverso di *Pappo* in osco.

(4) E perchè non *Sannione* (obl.) ? — Non è più semplice immaginare la riduzione toscana e veneta di *Giovanni Gianni (Zánni*, vnt. *Záne)* ? Infatti vive nel linguaggio famigliare veneto la frase " *far da Záne e da burattin* „ (far tutte le parti).

necessario decidersi una buona volta, e dire se si intende di parlare del perpetuarsi di tipi, di personaggi, come, coi minuti raffronti esteriori e morali fra le maschere antiche e le nostre, accennano a sostenere [1], o se di prosecuzione di genio di razza, pur con caratteri fermi e con trasmissioni determinate, come pare che talvolta si arrivi anche ad ammettere [2].

Ma si domanda: perchè un personaggio delle atellane o dei mimi ha un vestito a toppe, si dovrà riconoscere in lui il progenitore di Arlecchino? Che ci siano rassomiglianze seducenti, può essere, ma chi studia le letterature popolari sa come sia necessario di esser forti contro di esse, che sono bene spesso vere illusioni. Anzi tutto, se per le atellane valgono le osservazioni precedenti, si può osservare quì che i *mimi* non rimasero a Roma forma popolare, ma divennero letterari al tempo di Cesare, per opera di *Decimo Laberio* e di *Publilio Siro*. Non sarebbe strano, che mentre tutte le altre scompaiono, questa forma di teatro latino durasse nel medio-evo, dopo il trionfo della civiltà cristiana? Già sotto l'Impero la rappresentazione drammatica era resa pericolosa e difficile, vuoi per i sospetti degli Imperatori, che, come Caligola, facevano bruciare nel teatro stesso un poeta per un verso di significato *ambiguo*, vuoi per il depravato gusto del pubblico, che voleva sulla scena, anche se tragiche, azioni vere.

A voler ben ricordare, per concorde assenso degli storici, le Atellane non furono rappresentate dal po-

(1) **De Amicis** – Op. cit. 53 e seg.
(2) Id. id. 47 id.

polo o da attori di mestiere, ma dai nobili giovani romani.

Le maschere loro rappresentano piuttosto deformità che caricature, e le immagini che ce ne sono rimaste, se così è, sono di vere e proprie mostruosità.

E che cosa possono aver da fare colle infinite, agili, variissime maschere italiane quei quattro tipi di vecchi o goffi, o barbogi, od osceni?

Dunque, nella fiumana che travolge la letteratura latina nei secoli di mezzo, sarebbero soli sopravissuti, a rappresentare i più forti, questi quattro tipi di vecchi, che paiono uno copia dell'altro, e, a voler dire la verità, senza altre differenze fra di loro che quelle che la sottigliezza degli eruditi ha sapute cavare dalla interpretazione delle elastiche frasi latine che li ricordano!

Non mi fermo a notare la anormalità che, ad esempio, la forma drammatica delle Atellane, divenuta letteraria e scritta per opera di Pomponio e di Nevio, vivesse contemporaneamente coi suoi caratteri popolari, e che si rifacesse affatto popolare nel medio-evo. Quello che invece mi pare addirittura inamissibile, è che questi pochi e non vari tipi di maschere latine, coi loro ignoti compagni, dopo secoli di silenzio, senza che nella vasta testimonianza del teatro popolare profano ci sia di loro memoria, facessero, un bel giorno, per dir così, capolino dai libri degli eruditi e che il popolo d'Italia li prendesse a modello, non già per una imitazione, ma per incarnare in essi quelle maschere, che sono la sintesi e la voce del suo genio, coi caratteri, la natura, la lingua di ogni parte d'Italia.

Tutte le prove che abbiamo raccolte per dimostrare l'esistenza del teatro popolare profano durante il medio-evo accennano indubbiamente a rappresentazioni burlesche, satiriche della vita quotidiana, e i nomi coi quali sono designati gli istrioni vanno man mano rimodernandosi, adattandosi alla vita novella!

Forse ogni tipo della Commedia latina corse a cercarsi inconsciamente il suo posticino fra le varie nature dei popoli delle provincie italiane? Ma, oltre alla contraddizione aperta coi fatti, ben poche delle maschere latine sarebbero sopravissute. E perchè sopravissero quelle sole? E, ad esempio, perchè non sopravisse uno solo dei tipi di donna, che, dicono, erano caratteristici dei mimi?

Ovvero, il popolo italiano ha sentito in quei poveri resti palpitare tutta la sua nuova vita?

Si tratta in verità di una produzione affatto originale e spontanea. " Il *Capitano,* scrive *Vernon Lee* " (1), è il tipo del soldato di ventura, hidalgo spa- " gnuolo, violento, tirannico, arrogante, rapace, un " misto di Don Giovanni, Pizzaro e Don Chisciotte, " dapprima più terribile che ridicolo, di poi perso- " naggio comico di buona fede, un venturiere logoro " ed affamato „ ecc. È in fondo tale quale la satira che dello spagnuolo dominatore ha fatto il popolo, corrispondente a quella che ne ha fatta il poeta. Il Tassoni scrive del *Conte di Culagna:*

" .... era un cavalier bravo e galante,
" Filosofo, poeta e bacchettone;

(1) *Op. cit.*

" Ch' era fuor de' perigli un Sacripante,
" Ma ne' perigli un pezzo di polmone.
" Spesso ammazzato avea qualche gigante,
" E si scopriva poi ch' era un cappone:
" Onde i fanciulli dietro di lontano
" Gli soleano gridar: Viva Martano! "

Il vestito di Pantalone, il quale non vorrebbe certamente che si discutesse la sua schietta origine veneziana, consiste in calze rosse, abito nero e lungo capuccio: proprio come ogni buon borghese delle comunità medioevali.

Il Dottor Balanzon ha carattere, vestito e nome prettamente bolognesi.

Arlecchino colla sua casacca e colle calze strette, rapezzate a vari colori, ha l'abito grottesco dei giovani nei dipinti del Signorelli e del Carpaccio.

Il largo camicione listato e il berrettone bianco di Brighella formano il costume degli artigiani del 500.

Verso la fine del secolo XVI, a un comico Vercellese, Nicolò Barbieri, venne fatto di vedere e di poter studiare il tipo di un villano sempliciotto di Gaggiano (villaggio fra Milano e Abbiategrasso) e si provò a renderne le movenze ed il gergo. Così nacque la maschera di *Beltrame*, perchè tale era il nome del contadino.

In modo non dissimile forse sorse la maschera del *Ruzzante*.

La maschera del *Battiláno*, quando fu introdotta, si nominò *Sgaruglia*, dall'individuo che aveva servito di tipo a crearla.

La parte di *Pasquella* fu inventata da un Viviani, fratello del famoso naturalista Vincenzo.

Schitizzi villano fu maschera inventata da *Luigi Ridolfi.*

Il *Ceccarelli*, col nome di *Parasucco*, rappresentava una parte burlesca, cantando sul liuto.

Salvator Rosa inventò forse la parte di *Pescariello.* E le citazioni si potrebbero moltiplicare. Avveniva proprio che gli improvvisatori, girando l'occhio sulla folla e scoprendovi qualche peculiarità di vita o di carattere negli individui o nelle caste, la ritraevano, non senza scegliere e mettere insieme talora le qualità sparse di molti. Così in questa produzione continua si combatte una lotta per l'esistenza, e ci sono i forti che vincono e si impongono ai deboli. Le maschere che meglio rappresentano un tipo comprensivo, largo, che meno tengono della curiosità della specie e più del tipo, che si fondano sopra note più caratteristiche e comuni, sopra particolarità meno accidentali e più proprie, vivono di più e prosperano rigogliose. Ci sono poi i tentativi vani, le prove mal riuscite, gli aborti, i nati morti, i destinati a morire appena nati. Per citarne un caso, la maschera di *Don Fastidio de' Fastidiis* fu individuale: scomparve con Francesco Massaro, che la inventò e la rappresentò (1).

---

(1) Sono dolente di non aver trovato in nessuna biblioteca Italiana il libro seguente, che non vedo ricordato neppure nell'Opera cit. di Adolfo Bartoli:

Fr. Valentini - *Trattato sulla Commedia dell'arte, ossia improvvisa* — Berlino 1826, in 4.o

Indipendentemente dunque da ogni influenza del dramma religioso e del dramma erudito, sorse e si svolse questa forma, per virtù sua spontanea, e le sue origini, come quelle di tante forme dell'arte moderna, sono da cercare nello spirito di quell'età di mezzo, che ha impronta tanto caratteristica. Accanto alla lirica di importazione trovadorica o di germoglio popolare nostro, accanto all'epica dei trovéri, l'Italia ha avuta, a mio credere, non importata da nessuna parte, cosa tutta sua, una drammatica popolare profana, ben distinta dalla religiosa e dalla erudita. Le sorti di questa forma nella letteratura nostra sono il soggetto appunto delle mie ricerche. Se essa non si svolse compiutamente non fu certo per mancanza di potenza nativa, ma non è poi vero che non siano stati fatti tentativi per conseguire tal fine.

Veggansi anche i due seguenti lavori:

Hyppolyte Lucas – " *Les types comiques étrangers qui ont servì à le comédie de Molière* „ ecc. nel Vol. I della " *France qui rit* „ del *Baumgarten;*

Gherardi – *Sur le théatre italien,* in " *Revue Contemporaine* „ — 15 Maggio 1866.

II

DI ALCUNI ELEMENTI DEL TEATRO POPOLARE PROFANO NEL DRAMMA SACRO E NELLA COMMEDIA ERUDITA.

Si dice comunemente che " dalla liturgia e dalla " leggenda cristiana si svolse tutta la materia, dal " canto e dal rito ecclesiastico la forma della dram- " matica medioevole „ (1), ma io credo che il dramma religioso si componga di elementi ben più ricchi e svariati che i soli liturgici e leggendari. A me importa ricercare soltanto se infiltrazioni siano arrivate nella drammatica sacra della drammatica profana, per stabilire un'altra volta la coesistensa di questa ultima e disegnare le prime riazioni fra le varie nostre forme drammatiche.

Fu già osservato (2) che la parte, a dir così, comica delle Sacre Rappresentazioni è riposta nei *Contrasti, Istorie, Contenzioni, Frottole, Farse* ecc. dei quali ci rimane un buon numero. Benchè, come vedremo anche

(1) **T. Casini** – Art. cit. Ciò ripete, presso a poco colle stesse parole, il *D'Ancona (Origini,* I, 6*)*.

(2) **Emiliani Giudici** – *Storia del Teatro ecc.*, 167.

in questi studi, la importanza di tali componimenti sia grande nella storia della drammatica in genere, ed essi devano essere classificati con un certo criterio, come non furono ancora fino ad oggi, pure la loro influenza non deve esser stata molto notevole sulla drammatica sacra. Alcune sono fredde discussioni teologiche o morali *(Contrasto del vivo e del morto, dell'anima col corpo, del denaro e dell'uomo, ecc.)*, altri vivi dialoghi allegorici e precettivi *(Dell'acqua e del vino*, di *Carnesciale* e *Quaresima, ecc.)* ed altri ancora hanno più efficace movimento drammatico (*dell'Angelo e del Demonio, ecc.)*. È già nota la *Rappresentazione di Biagio contadino* (1). Ma hanno torto coloro che non distinguono, separatamente da questi, i veri e propri Contrasti profani. Ricordo soltanto: *Il Contrasto d'un innamorato contro ad amore* (2), *El contrasto degli huomini e delle donne,* di Antonio Pucci (3), *El contrasto della Bianca e della Brunetta*, ecc., ma di ciò altrove. Quello che premeva fermare in proposito era che coesistevano *contrasti* religiosi o morali e profani: due forme da una stessa spontanea tendenza.

Ma per venire ad infiltrazioni comiche profane nella Rappresentazione, una delle prime tracce è in quel profittare delle umane infermità, che la azione sacra incontra, per tener di buon umore gli spettetori. Nella Rappresentazione di *Abramo ed Agar* (4) un *gobbo* fa le parti di *bravo*, personaggio anche quest'ultimo che visse a lungo nella commedia popo-

(1) **Emiliani Giudici** - *Op. cit. 167.*
(2) *Cod. Magliab. VII. 1145, c. 91.*
(3) Propugnatore, II, 397.
(4) **D'Ancona** - *Sacre Rapp.* I.

lare; ed è notevole questo passo, che arieggia alla spavalderia del *Capitano*:

Gobbo " E così come io son non ho paura
" Di te, nè di nessuno a solo a solo;
" Sì che non mi bravar.
I " Guarda figura,
" Che dice: non bravar.
Gobbo " Guarda, figliuolo,
" Che puo' tu far?
I " Darti; nè più nè meno.
Gobbo " A chi?
I " A te.
Gobbo " Di' pur; noi ci daremo.
" *(El gobbo cava fuor l' arme per azzuffarsi....)* ".

Un gobbo è servitore d'osteria nella Rapp. della *Risurrezione* (1), e un ó *zoppo* appare nella *Purificazione* (2).

Vien subito in mente che una ricca fonte di comico è data nelle Sacre Rapp. dal personaggio del *Medico*, che è uno dei tipi comici frequenti anche negli scrittori di commedie erudite. Anche nella Commedia a *soggetto* e nel teatro popolare bisogna distinguere il *Dottore* che parla in bolognese, con giuochi frequenti di parole e strambotti, da quello che parla o in bolognese o in italiano, mescolati frequentemente di frasi e di citazioni latine. Parla ordinariamente un linguaggio misto di latino (3), ma ciò in pre-

(1) *I, 350.*
(2) *I, 225.*
(3) Bellissima è la parte di maestro *Guazzaletto* di cui si intrattiene il **D'Ancona**, Orig. 57, n. 1.

senza degli ammalati, per darsi un po' d'importanza. Nel *S. Tommaso*, ecco il dialogo di due medici che si incontrano:

M. A. " Buon dì, maestro Guido di cuccagna.
M. G. " A Dio, maestro Anton di balordìa.
M. A. " Come va l'arte?
M. G. " Bene a chi guadagna.
" Insieme ce n'andrem di compagnia.
M. A. " Come avete voi tordi nella ragna?
M. G. " Pochi, perch'io gli pelo per la via.
" Dove io non vedo, Maestro, guadagno,
" O io gli ammazzo, o io gli mando al bagno."

Le curiosissime scene dell'*urina* (1) e dei *segnali*, che sono così frequentemente indicate negli scenari, si incontrano pur qui:

Med. " Avete voi conservata l'orina?
Donna " Maestro, si.
Med. " E il catinuzzo ancora?
" . . . . . "

e fa, intanto che si va per il catinuzzo, l'interrogatorio all'infermo. Il consulto che vien poi fra i due medici è caratteristico *(S. Tomaso)*:

— " Multa sunt in infirmo investiganda:
Qualitas, pulsus, stercus et urina. —

(1) Nella *Pastorale*, commedia inedita di Ruzzante, c'è una scena caratteristica di questo genere fra *Ruzzante* e il *Dottore*.

— " Contraria sunt primo resecanda,
Dolor intensus, febris intestina. —
— " Sunt haec pro sanitate preparanda:
Reubarbari et mannae medicina. —
— " Sarebbe buono a stemperar con ello
Sugo d' aringhe, e vin di pipistrello.... ".

e quando, come in parecchie Rappresentazioni, ordinano per cura un qualche eroico lassativo, vien fatto di pensare alle affinità indiscutibili fra questi medici (1) e i *Monsieur Diafoirus* e *Monsieur Purgon* del Molière.

Affine al tipo del medico è quello del *Pedante,* che visse largamente nella commedia popolare, e nella erudita. Nella Rappresentazione di *S. Grisante* i più dotti sono chiamati a insegnar scienza al figlio del re:

— " Si placet vobis legere, legatis
Utrum dignior sit Philosophia. —
— " Hunc librum primo illi ostentatis,
Ubi docetur modus, ars et via.... " ecc.

Si chiama *Dottore* nella *Sant' Orsola:*

I *Dott.* " Si placet vobis dicere, dicatis
" In quo consistit modo, ars et via.
II *Dott.* " Ut bene veritatem comprendatis;
" Parmi Mercurio suo pianeta sia.
III *Dott.* " Si recte in signo hoc speculatis
" Credo che gran prudenza in costei sia " ecc.

(1) Non abbiamo riportati che tre esempi, ma si potrebbero aumentare d'assai.

con quell' alternare il latino all' italiano, che della maschera del *Pedante* è particolarità speciale.

Non frequenti ma bellissimi ricordi sono nelle Sacre Rapp. della maschera del *Capitano*. Nella *Conversione della Scozia* del Cecchi, *Carino*, un giovinetto che impara il mestiere delle armi, esclama:

" Io mi cibo di ruggine e di ferro
" E di cuor di leoni e di serpenti. „

E *Francalancia* così racconta una sua vittoria:

" Ecco che il lustro
" Delle mie arme dette lor negli occhi,
" Egli fe' cader si come polli ebbri.
" Allora io grido ai mia: Oh! valentuomini!
" Che state voi a fare? Il campo corse
" E te gli affritelló, che un non rimase
" Vivo....

e finisce:

" Cento bigoncie di cervello e tante
" Corbella di cuor d'uomini vi mando „.

Di *servi* ci sono tipi importanti e che ricordano i tanti *servi* del teatro popolare profano. Nella Rappresentazione, come nella commedia profana, si confondono servi, cavallari, malandrini, ecc. Nel *S. Antonio* (1) un malandrino si chiama addirittura *Sca-*

(1) *II, 51.*

ramuccia, nome, come è noto, di una maschera che deve la sua forma completa a Tiberio Fiorilli (1), e un altro *Tagliagambe* (2). *Cuccodrilla* (3), e *Bertuccione* si chiamano due briganti nel *S. Onofrio.*

Donne di mal affare o di costumi molto facili, quali apparivano sulla scena del teatro popolare, sono, ad esempio, nella Rapp. di *Grisante* (4) e in quella di *Barlaam* e *Josafat.* E come nella commedia popolare, le loro, e in genere quelle degli amanti, erano *parti toscane* e petrarcheggianti, così quì queste:

" Sarà tuo cuor d'ogni pietà si nudo,
" Che tu mi facci morir disperata?
" Soccorri, Signor mio, ch'io ardo e sudo
" E moro per costui e non mi guata.... „
(dal *Grisante*).

A me, basta avere notati questi pochi riscontri, spigolati in un campo vasto e ricchissimo. L'insinuarsi del teatro profano nel teatro sacro è un fatto indiscutibile, che prova ad un tempo l'esistenza del secondo, i suoi caratteri e le sue influenze (5), e sarebbe fatica sprecata accumularne le prove.

---

(1) **A. Costantini** – *La vie de Scaramouche, etc.* – Paris, 1695.

(2) *Tagliagambe, Tagliacantoni,,* ecc. sinonimi, anche nel teatro popolare, di *bravacci, malandrini.*

(3) È noto un *Capitan Cuccodrillo* nella Commedia dell'arte e così un *Capitan Bertuccione.*

(4) *I, 270,*

(5) Queste poche note sono spigolate da appunti per un lavoro

Ho detto altrove che la Commedia erudita, i principali rappresentanti della quale sono il *Macchiavelli*, il *Cecchi*, l'*Aretino* e l'*Ariosto*, si giova anche della Commedia popolare. Vediamo di spigolare anche in questo campo alcune affinità, o meglio spie, caratteristiche.

Comuni e uniformi sono fra la Commedia erudita e la Commedia popolare il *Capitano* e il *Pedante*.

Mi piace riportare quello che del *miles gloriosus* scrisse il Sig. *Vincenzo De Amicis*: (1) " Questo carat-
" rete nel teatro latino era il meno felice di tutti.
" La fantasia di Plauto ha saputo renderlo, è vero,
" estremamente ridicolo, e la grazia poetica di Teren-
" zio ci fa dimenticare che leggendo l'*Eunuco* noi ci
" divertiamo meno di Trasone che della cortigiana e
" del parassita, che lo mettono in mezzo; ma le piace-
" volezze eccessive dell'uno e l'indeterminatezza del-
" l'altro provano del pari che nessun *miles gloriosus*
" era davanti agli occhi di Plauto e di Terenzio... Ai
" tempi loro il *miles gloriosus* era il personaggio più
" strano e meno naturale che esistesse in Roma, ove
" il coraggio era vero e naturale, e dove un falso
" bravo non avrebbe potuto arrischiare il racconto
" delle sue vittorie immaginarie.... ecc. „. Ciò è conferma dell'origine che noi abbiamo assegnata alla maschera del *Capitano* nel secolo XVI e prova che, non imitandolo la Commedia erudita dalla Commedia latina, lo prese affatto dalla Commedia popolare italiana. Una delle più nette figure di *Capitano* è

---

sugli elementi che entrano a far parte del dramma sacro, oltre alla leggenda e alla liturgia.

(1) In un altro suo studio: " *L'imitazione latina nella Commedia Italiana* del XVI sec. „ Pisa, 1871; pag. 123.

nella commedia *Gli Ingannati* della *Accademia degli Storditi di Siena* (1531). — Nella *Strega* del *Lasca*, con espressioni affatto tolte, come potremo confermare altrove, dalla Commedia dell'arte, il Capitano *Taddeo*, postosi in capo l'elmo esclama: " *Oh io son* " *fiero! io son terribile! io me lo veggio! io lo cono-* " *sco.... io ho quasi paura di me stesso* „. — Il *Cecchi* ha spesso posto in scena il Capitano, e lo chiamò *Sganghera* nella *Majana*, *Ignico* nei *Rivali*, che parla sempre spagnuolo (1). — L' *Aretino* nella *Talanta* lo chiamò *Tinca*: " Sappi che nella giornata della " Cerignuola, che durò sino a un'ora di notte, onde " ci morì uno uomo d'arme, e due ce ne restar feriti, " io fui quello che buscai il fuoco che accese il tor- " chio a colui che entrando di mezzodì nella battaglia " risguardata l'una parte e l'altra disse: Signori, egli " s' è fatto assai per oggi „. E nel *Prologo* del *Marescalco*: " Un milite glorioso lascisi imitare a questo " fusto. Io mi attraverserei la berretta a questa foggia, " mi sospenderei la spada al fianco a la bestiale, e " lasciando cader giuso le calzette, moverei il passo " come si muove al suono del tamburo, cioè così: e " col guardo fiero mirerei le genti in torto, e liscian- " domi la barba con la mano, trista quella pietra che " mi toccasse il piede; e il primo che mi attraver- " sasse la strada, lo taglierei nel mezzo, et appic- " candolo al contrario, lo manderei pel mondo come

---

(1) Il **Buonarotti** *(Fiera, G. II, A. II, S. 2)* descrive *Capitan Cardon*, che

" par che stia
" sull'ali per fuggir: vero espressore
" d' un poltron vantator, valamedios „.

" un miracolo. Ah intemerata Madre di Dio, ahi " benedetto Dio, ahi ciel stradiotto, levami dinanzi " quello specchio, che la mia ombra mi fa paura: " *a mi ahn?* „.

Nell'*Alessandro* del *Piccolomini*, *Fagiuolo*, servo del Capitano dice; " Io non passo mai per le strade che " io non senta per le taverne, per li bordelli e per " le biscazze dire il Capitan Malagigi qua, il Ca- " pitan Malagigi là „. E il Capitano: " Al corpo della " consacrata, intemerata, pura, ch'io non vo' dire, " che quel giorno che io non mi trovo in qualche " scaramuccia, non è ben di me, ecc. „. E il Capitano Ignico, nei *Rivali*: " Lo tomo per los cabellos " y la lecho con tal furia azia al zielo que.... lo " rompe y entra nel quinto zielo, y alla Marte que " jugava a taroque con Venus, y le rompe la cabeça „.

Il *Pedante* è chiaramente ricordato dal *Cleandro* dei *Suppositi* dell'*Ariosto* e dal *Marfurio* del *Candelajo* del Bruno. Una scena, che è addirittura cavata dalla Commedia popolare improvvisa, perchè in parecchi scenari è ricordata (1), è quella dell'Atto II (Sc. 1ª e 2ª) del *Marescalco* dell'Aretino. Il *Pedante*, che è il suo nome questo, è fatto segno a una atroce burla di due monelli:

Paggio " Io vorrei trovare qualche barbagianni ed attacargli dietro questi scoppi di carta.

Ragazzo " Io ti vo' servire; vedi tu quel pecorone che passeggia colà?

---

(1) Nella *Giornata 31* degli scenari dello Scala, intitol. *il Pedante;* e nel *Finto Cieco.*

Pagg. " Veggiolo che impara a gire di portante.
Rag. " Egli è quello che insegna il *pater* ai puttini .... ".

Il ragazzo con cento frottole tiene a bada il *Pedante.* Il Paggio appicca fuoco poi agli *scoppietti*, e allora egli esclama:

Pedante " A questa guisa, a questa foggia si trattano i preclari disciplinatori de le filosofiche scuole ? ....
Rag. " Maestro, le son burle .... Non vi corrucciate .... ".
Ped. " I primi moti non sunt in potestate nostra. Or vatti con Dio, ragazzo, ecc. ".

Ma più caratteristica ancora è la scena 9 dell'Atto II dello stesso *Marescalco:*

Pedante " Bona Dies. Quid agitis, magister mi?
Maresc. " Perdonatemi, maestro, che non vi aveva visto, sì son fuor di me.
Ped. " Sis laetus.
Mar. " Parlate per volgare, che ho altro da pensare, che le vostre Astrologie.
Ped. " Bene vivere, et laetari: io ti apporto buone novelle, e tanto buone, tanto buone.
Mar. " Che cosa c'è per me che buona sia?
Ped. " Sua Eccellenzia, sua Signoria illustriss. ti ama, et ista sera collegandoti al vinculo matrimoniale ti copula ad una così fatta puella, che te ne ha invidia totum orbem.

Mar. " Dite voi da senno?....

Ped. " Per Deum verum, che il Signore nostro te la dà del chiaro... „ e così per tutta la scena. Il Perrucci (1) scrive dei *Pedanti*: " non " mi sovviene chi sinora all'improvviso abbia avuto " pensiero di farlo. Quando vi fusse chi l'impren- " desse, potrà servirsi delle regole del *Dottore*, studiar " *Fidenzio* per apprender le frasi, o avvalersi dello " stil maccaronico di Merlino Coccai o di Stoppino „. Dunque al tempo del Perrucci il *Pedante* non c'era più nella commedia all'improvviso. Ma c'era tuttavia nelle Commedie dell'arte, a dialogo già completo, che, come si vedrà, sono moltissime. Nella commedia " *La pace di Marcone* „ di *Cristoforo Sicino*, c'è questa *sortita* del *Pedante*: " Beneveneritis, Domine Corneli! " Fo presentita de' tuoi passi la pesta, deposto quasi " peste che appesta presto il pasto che era di pasta " e di pisto, mi son posto a posta sulle poste di " questa janua per obviarti „ (2): nel qual brano ci è un elemento speciale della Commedia a soggetto, il giuoco di parole, che non poteva in modo alcuno passare nella commedia erudita, ma resta il miscuglio di italiano e latino che fu sempre del *Pedante*. Nel *Travaglia* del *Calmo*, il *Pedante* mescola il latino al dialetto bergamasco. Ma si potrà dire che il tipo del *Pedante* viene dalla commedia latina. Infatti il *Klein* (3) dice che la figura primitiva e originale del

(1) *Arte Rappres.*, 279.

(2) Vedi anche lo stesso tipo nel " *Beffa* „ Commedia di **Nicolò Secchi** s. l. e a, e in " *Tirsi e Clori* „ Commedia di **G. Mancinelli** — Venezia 1621.

(3) *Gesch. des Drama's* — IV, I, 905-6.

Pedante è il *Pedagogo Lidus* delle *Bacchides* di Plauto. Ma osserva A. Bartoli (1), che è proprio tutt' altro. " In Plauto non c' è il più lontano accenno che si " voglia fare di *Lidus* una caricatura. Esso è serio " ed onesto. Si veda specialmente l' Atto Secondo, e " nel Terzo il dialogo di lui con Philoxenus ". Da ciò appare come il *Pedante* sia salito dalla Commedia popolare improvvisa agli onori della Commedia erudita nella quale, in tempi di tanta classica coltura, doveva satireggiare ottimamente un tipo comunissimo di letterato pretensioso, con tutti i vizi del letterato. Affine a questo è il personaggio del *Dottore*, che mescola pure il latino all' italiano, come in quella splendida Scena 2 dell'Atto II della *Mandragola* del *Macchiavelli*, che si apre proprio con un piglio pieno di reminiscenze per chi ha qualche pratica delle Commedie improvvise:

Callimaco " Ch' è quello che mi vuole?
Nicia " Bona Dies (2), domine magister.
Callimaco " Et vobis, domine doctor.... ecc. ",

che si ricollega colla Scena 4, quando *Nicia* porta al finto *Dottore* i famosi *segnali* e *Callimaco* esce nelle sue sentenze latine (3). In fatti nella commedia improvvisa il *Dottore* è giureconsulto o medico.

---

(1) *Scenari inediti ecc.* — LII, n. 3.

(2) V. questo saluto, che é comunissimo nella *Comm. dell' arte*, anche nelle *Farse* dell'"*Allione*, delle quali è parola più avanti e nella *Farsa* del *Venturini*, che si riassume pure in questi *Saggi*.

(3) " .... mulieris urinae sunt semper maioris grossiticii, et al- " bedinis, et minoris pulcritudinis quam virorum; ecc. "

Nell' *Ipocrito* dell' *Aretino* (Atto III, Scena 6) è così ritratto un *Dottore* (medico): " È studio molto " dilettevole e pulcro quel de la fisonomia, e però " ho fatto uno opuscolo de cognizione hominum per " aspectum, secondo Aristotele, Scoto, Cocle, Indagine, " e la eccellenzia di me, filosofo moderno, peroc- " chè frons magna et cuperata est inditium pota- " toris, nasus acquilinus, testis est majestatis impe- " ratoriae et facies rugosa testimouium senectutis (1) ". Si può utilmente, prima di finire questo schizzo, rimandare chi legge a vedere riccamente ammessi gli elementi di questa maschera nella *Trinutia* del *Firenzuola* e nella *Erofilomachia* di *Sforza Oddi*. Un consulto comicissimo di due medici è nella *Ammalata* del *Cecchi*.

Pantalone, il buon vecchio, vive nel *Bonifacio* della *Scolastica* dell'*Ariosto*, ma è frequentissimo in tutta la Commedia erudita, coi suoi innamoramenti, colle sue ridicole galanterie alle donne, colle sue gelosie, le sue scostumatezze, che sono appunto il carattere suo nella Commedia dell'arte, come si proverebbe senza difficoltà (Cfr. il *Vergolo* della *Talanta*).

Nella Commedia " *L' Interesse* " di *M. Secchi*, *Zucca* rappresenta genuinamente l'*Arlecchino*, in uno dei suoi più spiccati aspetti popolari (poltrone e balordo). Ma con *Arlecchino* si apre la copiosissima

---

(1) Vedi anche il *Furto*, Commedia del **D'Ambra**, Atto III, Sc. 10; per non citar altro. — Per i raffronti colla Commedia dell'arte, vedi la parte del *Dottore* negli Scenari dello **Scala**: *Il Cavadente*, *Li due Vecchi Gemelli*, *La travagliata Isabella*, *ecc.*, e nelle Commedie: *I sospetti*, di **Massimo Faroni** (Venezia 1581), *La moglie dispettosa*, di **G. Briccio** (Roma 1672), ecc. ecc.

schiera dei *Servi*. In prima fila, per dare subito una prova convincentissima, bisogna porre i quattro bei tipi di *Volpino, Fulcio, Nebbia* e *Corbo* nella *Cassaria* dell'*Ariosto*; e, dietro ad essi, cento altri ricorrono alla memoria a chi abbia un po' famigliare la Commedia erudita. Il *Pedrolino* di tanti scenari dello Scala e di altri, è uno dei personaggi più importanti del teatro improvviso. Le reminiscenze che di lui sono nel teatro classico hanno maggiore saldezza perchè il suo tipo, per alcuni rispetti, vive pure nella Commedia latina. Il tener di mano agli amori dei giovani e il cercar con ogni mezzo di cavar danari ai vecchi, è un suo antico preferito mestiere, che risale ai tempi in cui si chiamava *Sosia* nell'*Anfitrione* di *Plauto*. *Trappolino* fu pure uno dei nomi preferiti dal servo della Commedia popolare, e *Trappola* ha nome un mezzano e baro nella *Cassaria* (1).

Negli scenari dello Scala c' è la maschera del *Villano (Cavicchio)* e grande sviluppo ebbe questa maschera tanto nella Commedia improvvisa che nella popolare scritta. Sono celebri i *villani* del Ruzzante, del Calmo, del Bricci, del Cicognini, ecc. *Scrocca* è un villano della *Talanta* dell'Aretino, *Brusco* nella *Cassaria*.

Negli scenari dello Scala, osserva il Riccoboni (2), ci sono scene troppo licenziose, e ne assegna la colpa all'essersi lo Scala modellato troppo sulla Commedia erudita. In verità che non sappiamo convincerci molto facilmente di ciò, perchè se in Plauto e in

(1) V. anche nella *Ruffiana* di *I. Salviano* (Venezia 1584).
(2) Hist. du th. Ital. 1, 40.

Terenzio abbiamo la *meretrix* e la *ancilla*, ciò spiegherà forse compiutamente come si trovino poi nel Bibbiena, nell'Aretino (1), nell'Ariosto, ma non basterà a provare che nella Commodia dell'arte non ci fossero naturalmente, come effetto di quelle stesse leggi che vi provocavano gli altri personaggi (2). Bisogna ricordare che la parte di *lena* non fu mai molto importante nel teatro latino, mentre fu anima di molti intrecci di scenari, massimamente di antichi. *Alvigia* nella *Cortigiana* dell'Aretino, *Gemma* nell'*Ipocrito*, *Lena* nell'Ariosto, *Tessa*, nella *Dote* del Cecchi, e le compagne e i compagni loro sono, colle famose *pinzocchere* (3), tipi molto diffusi nel teatro popolare. Nè mi pare senza valore, in un teatro che ha conservati i nomi con tanta tenacola, massime quelli degli innamorati (4), la osservazione che nella Commedia erudita ci sono presso che gli stessi nomi di *meretrice* e di *mezzana* che nella Commedia a soggetto (5). Per es. *Tullia* (come, per citar un caso, nel *Filosofo* dell'Aretino) e *Camilla* (come nella *Cortigiana*) sono fra i nomi preferiti per le meretrici.

Ma, lasciando da parte i tipi, dei quali, ripeto,

---

(1) Nell'Aretino, che è dei nostri comici eruditi il più originale, il tipo è già diverso d'assai.

(2) Di *meretrici* è pur qualche cosa nelle Sacre Rappresentazioni. Basti ricordare il Dialogo di *Laide* meretrice e *Sansone*, appunto nella Rapp. di *Sansone*.

(3) V. la *Monna Verdiana* nell'*Assiuolo* del Cecchi e *Togna* nella *Cortigiana*.

(4) Detti *parti toscane*. Il petrarchismo della loro prosa è qualche cosa di curioso, pur nella sua monotonia.

(5) Non parlo della Commedia dell'arte scritta, dove ciò è quasi sempre.

non si è voluto che trattare appena sommariamente, tanto per dare, in una rapida corsa, un tenue saggio di ricerche, che altri potrà condurre a risultati definitivi, quanti altri elementi di convinzione non si trovano sparsi quà e là nella Commedia erudita, come spie appunto delle infiltrazioni provenutele dal teatro dell'arte! I dialetti sono, come si sa, l'anima della Commedia dell'arte (1). Essi non furono solamente introdotti nei tentativi di ridurre a letteraria la Commedia dell'arte, ma ancora nella Commedia erudita. Il *Magnano*, nella *Dote* del Cecchi, parla in veneziano (2); negli " *Intrighi d'amore* „ di *T. Tasso* un personaggio parla napoletano, e così via.

Canzoni popolari si cantavano frequentissimamente nella Commedia improvvisa (3). Talora sono brevi versi, accenni, spunti e talora brani più lunghi o canzoni affatto complete. Cito anche quì un solo esempio.

---

(1) Fu attribuita a *Ruzzante*, non so quanto giustamente, la introduzione di vari dialetti. Credo che ciò sia invece inerente all'indole e al metodo di formazione della Commedia popolare. Si giunse a tale, che nei *Linguaggi diversi*, commedia di *Vergilio Verrucci*, ogni personaggio (e sono dieci) parla un dialetlo diverso.

(2) Bergamasco parla *Costa* nella *Talanta*.

(3) Anche nella Sacra Rappresentazione. Trovo nella Rapp. dei *Sette dormienti* (*D'Ancona*, S. R. II, 359) la seguente:

" La più bella arte che sia
" Si è la gagliofferia,
" E lo nverno stare al sole,
" E la state all'ombria,
" E tener la frasca in mano
" E la mosca cacciar via,
" E mangiar la carne grassa
" E la magra gettar via „.

Marescalco — Atto II, Scena 8:

Giannicco cantando, *Conte e Cavaliere.*

Giann. " Deh averzi, Marcolina,
" Va' con Dio scarpe puntíe,
" Deh averzi, Marcolina
Conte " Giannicco, che è del tuo padrone?
Giann. " Cara mare, maridémi che non posso più durar.
" Caro pare, maridémi ch'io la sento... ".

E, sul finire di questa scena, Giannicco se ne va cantando:

" La vedovella quando dorme sola,
" Lamentarsi di me non ha ragione.
" Non ha ragione,
" Non ha ragione ".

Un curioso scongiuro popolare, per non prender moglie, e nello stesso *Marescalco* (II, 10):

" Ti scongiuro per Tubia,
" Che ne vada a la tua via,
" Del Signore fantasia,
" Perchè moglie non mi dia
" Ne la santa Epifania ".

Nella *Campanaccia* di *G. B. Andreini* (At. V, Sc. 5) si scongiura così lo spirito d'un creduto morto:

" Ah! spirit desperà
" Torna in tel corp a chi t' ha zà magnà ";

e poi:

" Ah! spirito corriero,
" Vatti a porre un cristero!
" Ah! spirito tappino,
" Vatti a caccia' nel corpo ad Arlecchino!
" Ah! spirito insolente,
" Vanne in pace, e to' il brodo della lente! "

E, giacchè siamo coll'Aretino, spigoliamo qualche altro cimelio popolare. Nella *Cortigiana* è curiosissima la Sc. 9, nella quale *Arcolano* recita il *Pater noster*, in latino, alternandovi le parole d'un dialogo e d'un suo discorso, come poteva fare un *Dottore* o il *Fidenzio* della Commedia a soggetto. — Nello Ipocrito, la scena fra *Porfiria* e *Prelio* (At. II Sc. 18) è modellata proprio, nella mossa, sopra *generici* della Commedia dell'arte. Comincia:

Porf. " Chi è?
Prel. " Un pellegrino.
Porf. " Che vorreste?
Prel. " Rompere il digiuno colla vivanda della vostra pietade.
Porf. " Aspettate.
Prel. " Come è possibile che io, che non mi sono mai cambiato di colore negli incon-

tri di tanti mostri, mi sia così perduto di animo.... „ ecc. (1)

Nella *Talanta* è tutta una scena interessantissima (Atto III, Sc. 12) fra il Capitano *Tinca* e *Branca* parasito. A un certo punto, dopochè il *Tinca* si è deciso ad una impresa e *Branca* lo assicurò dell'esito, esce a dir *Tinca:*

T. " Ecco, poi che egli è così, che io saprei trivellare una punta di questa tacca (?).
B. " Bello.
T. " Spiccando un salto di cotal fatta.
B. " Buono.
T. " Facendo un capotomolo a simil modo (2).
B. " Bene.
T. " Sputando nel mostaccio de' poltroncioni a cotal foggia.
B. " Galante.
T. " Recandomi con lo stocco in questa guardia.
B. " Bisogna nascerci.

---

(1) In un *generico*, per la caduta d'un fazzoletto. L'amante lo ha raccolto e la donna:

D. " A che vi serve ?
U. " A medicare le mie ferite.
D. " A che vale se non vi è balsamo ?
U. " Lo spererò dalla vostra pietà.
D. " Non son medico per i vostri mali,
U. " Eppure pace mi prometteste. ecc.

Cfr. *Bartoli*, Scenari ecc. LXXIX.

(2) Eseguisce.

T. " Facendo ai miei nemici di tal maniera [1] in sugli occhi.

B. " Non ne sarà mai più.

T. " Mi do ad intendere che tu possa, non che altro, giurare.

B. " Armorum et cetera.

T. " Che vuol dire armorum et cetera?

B. " Non so si volgarezzarlo.

T. " Se i balordi sapessero in che pericolo stiano le cose, quando io torco il muso, e come la turba netta il paese, se io rabuffo le ciglia, et in che modo gli faccio venire il cancaro con l'arcigno del volto, non ci sarebbe via pe' mezzi.

B. " Ricogliete un poco il fiato.

T. " Hai tu mai visto, come io fo far la questione?

B. " Parliamo d'altro ". ecc.

Nel *Filosofo* (Atto III, Scena 8), c'è un bellissimo spunto di scena, preso di sana pianta dal teatro popolare:

Tullia a la finestra, *Boccaccio.*

T. " Chi picchia là giù?

B. " Son io,

T. " Non si dice, son io,

B. " Deh, aprite,

T. " Non si dice, deh, aprite,

---

(1) Eseguisce un atto sconcio d'insulto.

B. " Volete la baja,
T. " Non si dice, volete la baja,
B. " O questa è bella.
T. " Non si dice, questa è bella.
B. " Nadonna Tullia!
T. " Non si dice, Madonna Tullia.
B. " Il vostro fratello....
T. " Non si dice, il vostro fratello....
B. " Il Boccaccio....
T. " Non si dice, il Boccaccio.
B. " Eccoci in sulla favola dell'oca.... „ ecc.

Il Cecchi è maestro nelle scene di *equivoci*, che sono un segreto della drammatica popolare, e ricordo quì solo, a tale proposito, la Scena 4 dell'Atto II della *Moglie*, la Scena 4 dell'Atto III della stessa, e le seguenti, fino alla fine dell'Atto.

Nell'*Ariosto*, *Temolo* del *Negromante* (Atto I Scena 3) parla colla vivacità serrata d'un servo, d' uno *Zanni*; così il *Trappola* e *Lucramo* nell'Atto III Sc. 3 della *Cassaria*.

Andatura affatto di carattere improvviso ha la brevissima Scena 5 dell'Atto III della *Mandragola*, e la 2 dell'Atto V; così la 4 dell'Atto III della *Clizia*. Ricalcata sopra un modello proveniente dalla Commedia a soggetto è la scena delle pillole nella *Mandragola* (Atto VI, Scena 9).

Mi pare che le relazioni fra il teatro erudito e il teatro popolare improvviso non siano una illusione, se già da questo semplice schizzo si può trarre tanto elemento di prova. Ecco così dunque le tre forme drammatiche (religiosa, erudita, popolare profana), nelle loro mutue riazioni, o meglio ecco le azioni che la Commedia improvvisa esercitò, nella esuberanza della sua originale vitalità, sopra di loro. Ciò è pure riprova dei destini ai quali essa era sortita.

III

DI ALCUNE FONTI DELLA COMMEDIA POPOLARE PROFANA.

Adolfo Bartoli ([1]), come abbiamo detto altrove, a proposito del teatro profano nel periodo delle origini, scrive: " come forma rudimentale di poesia " drammatica ci si presentano quei contrasti, quelle " tenzoni, quelle dispute, di cui abbiamo indietro " veduti non pochi esempi, e che sono figura di " azioni umane o reale o simbolica..... dove si sati- " reggia, si scherza, si ammaestra, si moralizza, con- " fondendo il ridicolo col serio. La letteratura medio- " evale è ricca di tali componimenti " ecc. ecc. A queste considerazioni si potrebbe aggiungerne un'altra, che, cioè, come si ricorre alla lirica religiosa *(laude)* per ricercare le origini della drammatica sacra, si può ricorrere alla lirica profana, e massimamente alla lirica burlesca e satirica, per rintracciare le fonti della commedia popolare profana. Questo sarebbe indubbiamente un bellissimo e importante

(1) *I primi due secoli* ecc. 173.

soggetto di ricerca, e converrebbe completarlo con una indagine sulla formazione dei tipi comici, dovuta ai *fabliaux* e alla novellistica popolare.

Ma non è di ciò che quì intendo trattare.

Le influenze fra la Commedia popolare profana e la letteratura popolare del medio-evo sono così varie e molteplici, che, davvero, chi ne studia rimane colpito.

Ecco due fatti caratteristici, scelti fra molti che potrei addurre. Una curiosità della Commedia dell'arte è, fra i servi, *Pedrolino*, perchè, oltre ad avere tutte le virtù e i difetti degli altri *servi* e dei *Zanni* (ed è il primo *Zanni*), ha di speciale una elegante erudizione. Nello scenario " *Il pellegrino fido amante* ", che è nella *Giornata* XIV degli scenari dello Scala, Pedrolino " cita gli uomini famosi in arme, quali " hanno amato e servito ad amore " e si fa giudice, quale sia preferibile professione fra quella del letterato e quella del soldato. Questo è un vecchio tema della Commedia dell'arte e rimase tradizionale, chè, in fatti, fu trattato anche dalla famosa Isabella Andreini (1), ma è anche la antica disputa medioevale di *Fillide* e *Flora* (2), e il contrasto di *Hueline* e *Aiglantine* (3).

Nello scenario " *Li vecchi scherniti* " che, fu rappresentato a Parigi il 31 Dicembre 1733 (4), c'è

(1) *Fragmenti di alcune scritture della sig.* I. A., *raccolti da Francesco Andreini* — Venezia 1625, p. 41.

(2) *Carmina Burana*, 155.

(3) **Meon**, *Nouv recu.* I, 353.

(4) *Dictionaire des. Thea. de Paris*, VI, 195, ecc. — Ci sono fra i personaggi 2 Arlecchini e 2 Arlecchine.

questa scena: " Le Docteur s' approche de la maison " de Pantalon, chez qui demeure la premiere Arle- " quine, et lui fait un signale. Elle lui repond par " la fenêtre, et descend ensuite le panier; le Docteur " y entre, et on l' éleve á cinq ou six pieds de terre " soulement. Pantalon se presente, et fait aussi un " signal. La seconde Arlequine à la fenêtre lui de- " scend le panier; il se met dedans, et l' on tire ce " panier á la même hanteur que celui dans lequel " est le Docteur ". Ciò richiama ben singolarmente alla memoria la nota avventura attribuita a Ippocrate e poi a Virgilio nel medio-evo (1).

Abbiamo toccato alla sfuggita altrove dei *Contrasti.* Di questo importantissimo genere di letteratura popolare è necessario ricercare non solo la storia nell' età di mezzo, dove diventa fonte di poesia drammatica religiosa, di poesia allegorica, morale ecc., ma proseguirla eziandio nelle epoche moderne attraverso al rinascimento. Il *Contrasto* fu anche giocoso e satirico. Del *Canto delle Comari* il Carducci (2) osservò che è notevole la mescolanza del dialogo drammatico alla narrazione (3), e del *Contrasto delle Cognate,* che il Bartoli (4) esaminò tanto diligentemente, dimostrandone tutta l' importanza drammatica, lo stesso Carducci notava, essere " il " primo esempio per avventura, almeno nella poesia

(1) Cfr. *Le Gram d'Aussy, Fabliaux rec.* I, 232, e **Comparetti**, *Virg. nel m. e.*, II, 139.

(2) **G Carducci** - *Cantilene* e *Ballate ecc. nei secoli XIII e XIV* - Pisa, 1871.

(3) V. anche **Bartoli A.** - *Storia della L., I.*, II, 92.

(4) Op. cit.

" che ci rimane scritta, della *tenzone* passata dal " sistema cavalleresco, dall'argomento dell'amore, alla " rappresentazione del costume paesano, del fatto " comico, dell'avvenimento ordinario „ (1). Per il Bartoli è appunto " un piccolo dramma, a due personaggi „. Un altro Dialogo pure pubblicò il Carducci *tra madre e figlia* (2), nel quale la fanciulla chiede marito. In esso tuttavia c'è maggiore asprezza di sentimento, ma minor vigore drammatico (3).

Ma, venendo più accosto alle epoche nelle quali la Commedia popolare profana prese sviluppo mag-

---

(1) *Intorno ad alcune rime dei secoli XIII e XIV ecc.* – Imola 1876, pag. 94.

(2) Ricordo qui la seguente operetta:

" Tre canzoni del *Fortunato*. Nella prima la figliuola " chiede marito alla madre: nella seconda la madre gli da la ri- " sposta: nella terza si lamenta che è mal maritata: Con una essor- " tazione alli padri di famiglia „ – In Fiorenza – Ad istanzia di " Giov. Vuolfio Inghlese – 1576 „. Comincia:

La parte I " Madre vorrei marito
" se mel volessi dare ecc. ecc. —
„ II " Figlia diletta e cara
" ti voglio maritar, ecc. eec. —
„ III " Buon giorno madre cara
" In vi vengo a trovar, ecc. ecc. —

finisce questa III parte:

" Poichè son certa, che io non rivo l'anno,
" Vivendo in tanto affanno, sotto terra ho d'andar „.

L' " Essordio ai padri di famiglia „ che segue, è pure in un veneziano italianeggiante. Consta di 8 quartine.

(3) Cito qui il *Lamento della sposa padovana,* che è indubbiamente un frammento, se non d'una azione drammatica, certamente di un *Contrasto.*

giore, ai Contrasti citati, di carattere affatto plebeo, succedono Contrasti affatto popolari e con caratteri ben manifesti. Nel Cod. Magliab. VII, 1143, (c. 91) è un " *Contrasto d'uno innamorato contro ad amore* ", che ha nell'andatura singolarissime somiglianze con quelle parti di *amorosi* che nella *Commedia dell'arte* si chiamarono *parti toscane* (1). Di Antonio Pucci (2) è il " *Contrasto degli huomini e delle donne* ", che è sul tor moglie, ciò che è pur soggetto dell'altro " *Contrasto dignissimo, interlocutori un Philosopho con* " *un suo Amico... et chiamasi Sonaglio delle donne* (3) ". Nel " *Contrasto della Bianca e della Brunetta* " (4) due donne si contendono l'amante e abbiamo già notato che si seguitò a chiamar *Contrasto* anche la " *Contenzione di Monna Costanza e di Biagio contadino* (5), " che è pure una azione drammatica compiuta, nella quale una padrona richiama davanti al Podestà il suo lavoratore, il quale non fa il dover suo nel lavorare il podere: il tutto infarcito di allusioni oscene.

Ho quì davanti alcuni mal noti *Contrasti* in dialetto padovano (6). Mi pare proprio importante renderne conto brevemenfe.

---

(1) Cfr. **Bartoli A.** – *Scenari inediti* ecc. LXXVIII.

(2) Lo ripubblicò il **D'Ancona**: Propugnatore II, p, 397.

(3) **Batines** – *Bibliografia*: 82.

(4) Id. id. 80.

(5) Di **Bernardo Giambullari** – È detto appunto: " e puossi fare in commedia ".

(6) I primi 3 veramente non son citati dal Batines, benchè siano contenuti in una miscellanea della *Centrale* di Firenze, dove sono altri dal Batines conosciuti. Deve esistere di questi primi una edi-

Il primo è un *Mariazo*, scritto in un mal sicuro metro di settenari, alternati talora a quinari e a ternari, come nelle cose sue in versi fu costume del *Ruzzante* e, in componimenti di genere burlesco, di molti dei lirici dialettali pavani del secolo XVI e XVII, da ravvicinare alle *Frottole*. Interlocutori: *Tuniazzo*, *Benvegnúa*, *Betío*, il *Vecchio* e, forse, un *Presentatore*.

Notevolissima è la prova che il *Mariazo* veniva recitato, come qualunque altro *Contrasto* (1), che si ricava dal principio, in cui la formula solita delle tenzoni morali o allegoriche è ridotta al carattere d'un prologo comico:

" Misier, con riverentia,
" con amor e patientia,
" deh, diéme audientia, „ ecc.

Pare (2) che l'attore presenti prima un personaggio

" ... Meneghello,
" figliuol de matarágia,
" nevo' de la fongágia, „ ecc.

---

zione: " *Mariazo alla pauana, con duoi altri bellissimi mariazi, cosa* " *molto piaceuole da intendere, e rediculosa – Venetia – Mattio Pa-* " *gan* „ (s. a.) in 4o (pubblicata forse verso il 1530), ma non ho potuto trovarla. Io mi servo d'un " *Mariazo da Padoua con doi altri* " *Mariazi bellissimi et certi sonetti* „ (s. a. e l.), che appunto ho tratti dalla bibl. Fiorentina.

(1) Cfr. **D'Ancona** – *Origini* ecc. II, 38.

(2) La stampa è zeppa così di errori da rendere talora impossibile la intelligenza del testo.

e quindi

" .... una fante
" figliola de Bazante
" de Comoléa ".

Questa ha, si dice, due mariti, o due pretendenti, i quali vengono ad esporre le loro ragioni di diritto sopra di lei. *Tuniazzo*, invitato, narra che un giorno, arrivato nelle vicinanze della casa della donna e non avendo trovato (forse ajutato in ciò da una compiacente *massara*)

" nessun per lo cortivo, "

così

" non fo punto me' schivo;
" e si ande' da ella
" e dissi: o rosa bella,
" com' stétu chi soletta?
" E me trassi la berretta
" e butila s'un tinazzo
" e la pigié in lo brazzo
" e sì la base....
" La dise ben: — oimé!
" lássame stare,
" de vogio andare,
" dise, lá dal foco....
" La disse, e non ha loco
" più preicare:
" a vezo mia mare;
" va con Dio;
" tu se' il mio marío;
" a te imprometto

" el fatto schietto; —
" e porseme la man... "

Il *Vecchio* esclama: " Per San Giovanni! hai detto bene,

" ma so una scrita
" e' vogio che 'l sia to' ".

Chiama *Benvegnúa* e le dice:

" tu sarà crezúa;
" responde a 'ste parole,
" non esser più frole:
" di' pur baldamente,
" non guardare e 'sta zente:
" zanza a la baldezza ".

La donna è inviperita contro *Tuniazzo.* " Tu credi " di prendermi per moglie? Va alle fiere, cuoci " delle castagne... va a mondar fichi, a far le fosse " per i morti,... va ad annegarti... " e lo incalza con mille vituperi. " È vero, messere, che io ero nel " cortile quando egli ci venne, ma

" ... el me salúa
" e 'l dise: Benvegnúa,
" a te vogio pur ben,... "

e mi fece delle stupide proferte. Poi si rivolge al pretendente:

" s' tu me indorassi
" non te toría!

" tu pari un bo' da rave,...
" da moltone (?),...
" die', dime, f....,
" non ge pensare —
" A me lassare' brusare
" che fosse tóa. „

Il *Vecchio* ride e dice a *Tuniazzo*: " Caro mio, la t'ha ben conciato e la t'ha fatto capire che bestia sei. Puoi andare pe' fatti tuoi „. E chiama a dir le sue ragioni un altro: *Betío*. Lo esorta a parlare spedito e sincero (1). Io, dice *Betío*, dirò la verità La trovai per via e le dissi:

" .... tresóro,
" deh! perla d'ariento,
" che t'ó trová!
" Voxion andar a cá'
" ascosamente? „

Ella accettò. Un fienile fu la nostra stanza nuziale, e

" digo che 'l matrimonio
" è consumò!
" Misser, ve ho schiarò
" tutto el partío!
" E son so' marío

(1) Pur troppo, tutto ancora non mi è limpidamente chiaro! In fatti, che cosa vorrà dire il *Vecchio*, aggiungendo qui:

" e sapi che 'l Fabritio
" e di quelli dal bancho
" e tien un fante franco....? „

" drietamante!
" La è chi presente:
" fa che la diga „.

La donna conferma, e il *Vecchio* la dà in moglie a *Betío,* e aggiunge:

" e questi cavallieri
" e anche i gran mesiéri
" e questa scolaría

stiano tutti ad ascoltare. Chiude un " *sermone che fa el vecchio* „, che è come una preghiera sugli sposi

" al nome di Dio Padre
" e de la sua dolce Madre
" Vergine Maria
" e della Illustrissima Signoria
" de Vegnesia „.

C' è anche il congedo agli uditori, ed è appunto dato da un personaggio, e non dal *Presentatore*, ciò che è caratteristico della drammatica profana (1).

Il secondo *Mariazo* ha l'introduzione a vera formola di *Contrasto*:

" Al nome de Dio
" e del bon comenzare
" a ve vóio pur dire e contare, „ ecc. (2)

---

(1) **D'Ancona** – *Origini* ecc. 38.
(2) Cfr. id.

Ecco l'argomento: ([1])

" el pare che sia sta' trattó
" da novo un mariazo e parentó
" da una parte Tumiazzo
" el pare de la Cerchetta,
" el pare chel ge la improméta
" molto alegramente,
" e Menegazzo quì presente
" con dusento lire in dota
" con una bella cota
" e una possession
" con cinquecento pianton,
" chivelò in Terra negra... „

Segue una malignità: prima dello sposo, altri l'ha conosciuta.
Un *Barbarizzo* è chiamato a stimare gli oggetti del corredo e degli utensili che la donna porta con sè, e con lui due altri stimatori: *Catabrica* e *Cristofano.* Si tira la somma, con uno di quei caratteristici computi della Commedia popolare, dei quali potremmo citare cento esempi:

" sette e sié trédese
" e tri che val sédese
" e nove che val vinticinque
" e vinticinque che val cinquanta
" e cinquanta che val cento
" e cento che val dusento, „ ecc.

(1) Personaggi: il *Podestà*, gli *Sposi*, altri che non parlano.

Finalmente si dispongono a destra i parenti della sposa, a sinistra quelli dello sposo, si interrogano i fidanzati, che rispondono di esser contenti di diventar marito e moglie, e si fa festa, che si chiude colla solenne dichiarazione del *Podestà*.

Il terzo *Mariazo* (1) è più assai dialogizzato di questo secondo. Incomincia, come gli altri:

" Signori e cittadini
" e vu altri cagariégi,
" a sémo tutti frégi
" nassù d'Adamo e d'Eva,
" ch' a vegnún quì da vu,
" bon signor e cognossù,
" chè me figiól Betío
" de Golda di detroloxe (?),
" e col so' deo pólese
" el ga' parò l'anello, „ ecc.

La donna dunque, al dir del *Presentatore*, fu già di *Betío* (ciò che è espresso quanto più sconciamente è possibile), tanto che ella dice di esser per figliare, ma

" la Signoría ch' è savia
" de bon signor da Pava
" ha aldù Ceco ráva
" che dixe che Magiolo
" so' maór figiuolo
" gaveva prima promesso.... „

(1) Personaggi: *Presentatore*, *Betío*, *Golda*, *Ceco rava*.

Per questo la questione si porta al *Podestà*, essendo il *Magiolo* un accattabrighe. Così *Betío* è invitato a dir le sue ragioni. Egli le vide una volta il bel seno, se ne innamorò e si amarono. Domandatele, egli dice, se amò mai questo *Magiolo* e se fu di altri che mia. La donna, con parole appassionate, conferma, e aggiunge particolari osceni a quelli indotti a prova dall'amante; narra gli incontri, le trepidanze, le gioje, il timore d'essere sorpresi dai fratelli di lei. Conclude che non vuole per marito altri che *Betío*. *Cecco rava* è invitato a dire le sue ragioni, ma il linguaggio della donna lo ha scandolezzato. È felice di non aver che fare con lei. Ride di *Betío*, tanto che dice al *Podestà*:

" e novamente, misser,
" in virité
" se ben ella volesse
" el no la torre' me' „.

E così finisce questo terzo *Mariazo*.

Mi pare che risulti lampante la pertinenza di questi tre componimenti popolari al genere stesso della nota " *Contenzione di Monna Costanza* ecc. „ già ricordata, e credo che si possano considerare come uno special genere popolare di drammatica, che si confonde colla *Farsa*, che fu una delle prime forme della Commedia popolare profana. Alessandro D'Ancona (1) dice infatti che la *Farsa* " godeva della " libertà propria alla Rappresentazione sacra circa

(1) *Due farse del secolo XVI*, ecc. – Bologna, Romagnoli, 1882.

" il tempo e il luogo, „ ma a noi pare che si potesse dire che tale libertà era propria di ogni forma di teatro popolare. Aggiunge poi: " da principio e per " secolare tradizione altro non fu (la *farsa*) se non " plateale passatempo, tratto dai fatti della vita co- " mune, informato ad una morale che diremmo infe- " riore e di quotidiano consumo, e volto ad ammae- " strare su i casi più ordinari dell'esistenza.... „ e, più avanti, che la *Farsa* sorse, " svolgendosi da " un dialogo, da una disputa, da un alterco che ne " furono la forma originaria „ (VII); e ancora (IX e X): " era così da principio, un modo improvviso, che " potrebbe paragonarsi forse alla *forma dell' arte* nel " teatro comico; poi si provò una forma rozzamente " scritta, ma che,... *puossi recitare in commedia* „ e finalmente si venne a una forma " *più elegante e pensata* „.

Ma ci aspettano altri due *Contrasti* (1) del genere che a noi tanto preme.

Il primo s'intitola: " *El Contrasto del Matrimonio* " *de Tuogno e dela Tamia el quale e Bellissimo e no-* " *vamente composto da ridere et sgrignare* ecc. *Item un* " *bel testamento de un altro vilan da havere a piacere,* " *et el Pianto de la Tamia* „.

Interlocutori sono: *Giudice*, *Tuôgno* e *Tamia*.

Tuogno si presenta al *Giudice*, e si lagna che *Tamia*, la moglie, lo tratti male.

— " Missier, lassél zanzáre,
chè'l dise la bosìa „

(1) Tratti anche questi da una miscell. Palatina. V. **Batines** *op. cit.* — Del secondo c'è una ediz. di Venezia (Bindoni, 1549), in 8o - Il primo è s. l. e a.

dice la donna. Ecco come stanno le cose: " Mio padre mi ha maritata a questo vecchio, che non è molto gagliardo agli uffici suoi „. Si impegna una controversia, non certamente morale, fra marito e moglie. La poveretta si lamenta poi della sospettosa gelosia del vecchio marito, e accesa d'ira per il sacrificio della sua giovinezza, inveisce contro di lui. Ella sarebbe pronta a sciogliere il matrimonio, ma finiscono col fare la pace. Il dialogo è molto vivo e alternato con molta rapidità.

Viene secondo: " *El Contrasto de Bighignol e Tonin* „. È in versi endecassillabi, in terzine. *Tonin,* invitato a suonare la piva da *Bighignol*, non ne ha voglia: gli è morta l'innamorata. L'amico lo conforta e gli dice:

" per pianger morti indarno se faíga;
" non la possando hauer, lássala andare
" e cerca de trouarte un'altra amiga „;

meglio che ti sia morta, piuttosto che la diventasse come la mia. Sta allegro; tu non l'hai ancora viva come ho io la mia Fiore, che mi ha fatto penar tanto coi suoi capricci, che se la morte se la pigliasse sarei felice.
" Ah, va, esclama Tonin! che se ella tornasse a vi-
" ver con te saresti beato e io giurerei

" che se la uien tu ge farà la pase,
" abenchè mostri adesso tanta furia „.

Dopo una introduzione di questa specie, è curioso assai il petrarcheggiante dialogo che segue;

Tonin vuol disputar de amor:

" Bighignol, metti da parte 'ste noélle
" e comenzén a disputar d'amore,
" che l'è quel che me caua le budelle!
" Bighignol, uédistu mai quel traditore?
" Non me 'l negar; dime un poco el uero:
" ueste de bianco o pur d'altro colore? „

Bighignol:

" Ohimè, Tonin! deh, no auer pensiero
" che te 'l dirò dal principio a la fin!
" El uítti zá depinto in su un forciero!
" Vêr che credéa che 'l fusse un putin,
" ma me misiér me disse quel che 'l iera;
" e stié un gran pezzo a sguaitar da uixin.
" Intorno gli occhi hauea una ueliera,
" un archo in man e do ale de dríe,
" e dal fianco rouerso una baschiera.
" El era tutto nudo dal co' ai pié,
" e tiraua si forte quel balestro
" che 'l me fe' spauentar al sol de díe „ (?) ecc.

Tonin fa delle questioni all'amico; come, per es., *Amore* nudo possa resistere all'inverno, e *Bighignol* risponde che *Amore* non ha freddo mai, essendo figlio dell'inferno. Non ti varrà, aggiunge, nasconderti, chè *Amore* ti troverà da per tutto; per cui

" ..... se 'l ti combatte,
" réndite a lui e non star a contendere:
" non uítu ben che 'l pía fin alle gatte? „

E *Tonin:*

" Deh, Bighignol, me votu dar da intendere
" che 'l mal me sia la sanitá?
" Colú ch' á libertá non la dié vendere,
" e se 'l la vende l' è matto spazzá „.

E così finisce la prima parte. Poi
Seguita la seconda — Bighignol torna e dice:

" A Dio, Tonin! Che pensie' è 'l tó?
" Ti étu anchor muá de fantasia?
" Dime se 'l me pensier te fe bon prò! „

Tonin risponde di non poter insomma dimenticare la sua *Bruna,* che era la festa del villaggio. L' altro ripete: Caro mio, i morti non tornano; per ciò

" Dáte buon tempo, pover huom che ti è!
" Fa come ho fatto mi e sarà ben:
" e non andar più pianzando per costié! „

Dovrò dunque andar in collera con te, grida Tonin? Non lo fare, replica pronto Bighignol, perchè

" ..... te so dir, se tu me dessi a mi
" d' un pugno, a te darave d' un baston!
" Oh! guarte inanzi, e no dir più così! „

Ma è inutile! Di parola in parola, si bisticciano, si minacciano, fin che *Tonin dà un pugno a Bighignol* che grida:

" E no vo' migha l' honor me sia tolto!
" Tu m' ha rotto un occhio, manigoldo!
" Possa morir se non te strazzo el volto! „

Tonin " Afróntate, poltron! No ti stimo un soldo!

Bigh. " Tu no me stimi? Aspetta un pochetin,
" che te fermi i zenochi in sul biroldo! „

Tonin cade per terra e grida chiedendo ajuto. *Bighignol* lo batte di santa ragione, finchè a *Tonin*, con una gherminella, riesce di sollevarsi e di cacciar a terra l' avversario. Questi, pur che *Tonin* lo liberi dalla gragnuola dei pugni, promette che non parlerà mai più della *Bruna*.

In questo zonze la Fiore (la donna di *Bighignol*) e dice:

" Doh, Bighignol, p.... della fortuna!
" che vuol dir che tu sta' sì mal a destro?
" Agháffalo coi denti e dághen una! „

Essa è fuggita di casa di *Barba Silvestro* suo padre per una " fessa del peghorile „, dopo esser stata tenuta per " tri mesi a fava lessa „.

Bigh. " It' han fatto molto ben per la mia fe'!
" che te mancava miégo, p....!
" Non sátu ben che fo' vita da re? „

La donna protesta di non aver commesso colpa alcuna per malizia e spera *Bighignol* la riprenda con sè, ma questi non ne vuol sapere, perchè teme che la gente " gli sputi in sul berleffe „

" digando: vítu el b.... della Fiore,
" quell'asen che non teme più caleffe! „

Alle istanze di *Fiore* arrabiata cede *Tonin*, trattenendo sotto di sè e minacciando *Bighignol*, il quale finisce col far la pace colla donna. Infatti si " fa la pase „. Il marito fa le sue raccomandazioni alla moglie per l'avvenire. *Fiore* risponde:

...." t'impromettо ben del certo,
" s' tu me fará' stentar e' faro mal e pêzo ! „

Vedi, esclama *Tonin*, rivolto al compagno: ti dicevo che la avresti ripresa! Poi si rivolge agli spettatori:

" Hor andè pur presto a cena:
" che Dio ve fazza star sempre in pena „,

e l'azione finisce.

È impossibile leggendo questi quattro contrasti o, meglio, queste quattro *farse*, che non vengano in mente, per straordinarie affinità del genere, quelle di *Giorgio Allione* da Asti [1]. Cito di lui:

1. La " *Farsa de Zoan zavatino e de Biatrix soa* " *mogliere e del Prete ascoso sotto el grometto* „, nella quale la moglie si vendica della poca libertà che il geloso marito le concede;

(1) *Commedie e farse carnovalesche nei dial. astigiano, milanese e francese* ecc. Milano, Daelli 1865. Sono del secolo XV, verso la fine. – Di alcuni lavori *(Capricci ecc.)* dell'Allione sono da ricercare le ragioni nella poesia popolare francese, ma altri sono schiette imitazioni popolari nostrali, di carattere prettamente drammatico.

2. La " *Farsa de Gina e de Reluca doe matrone* " *repolite quale voliano reprender le zovene* „;

3. La " *Farsa de la dona chi se credia avere* " *una roba di veluto dal franzoso alogiato in casa* " *soa* „;

4. La " *Farsa de Nicolao Spranga Caligario el* " *quale credendo aver prestata la soa veste, trovò per* " *sentenzia che era donata* „;

5. La " *Farsa de Paron e Cheirina iugali che lit-* " *tigoreno per un petto* „;

6. La " *Farsa del lunternéro chi acconciò la lan-* " *terna e el soffietto de doe done vegie* „;

7. La " *Farsa de Nicora e di Sibrina soa sposa* " *ecc.* „;

8 La " *Farsa del Bracho e del Milaneiso ina-* " *morato in Ast* „;

9 La " *Farsa del Franzoso alogiato a l'osteria* " *del Lombardo (a tre Personaggij)* „.

Quella di *Zoan* comincia con una specie di *prologo* morale:

" Segnor e done, ognun sa ben
" si se pó dir per vrità
" che dau lavor ven ogni ben
" e mala cossa è poverta „ ecc.

e finisce pregando

" Done e segnour qui congregà
" d'aveir pris nostra farsa in gra'
" com ch'ema noi vostra audienzia,
" e sté con Dé, chi ha mal pazienzia „....

La chiusa della *Gina* suona: " andiamocene

" priant tuta la compagnia
" de prende an gra' nostra follia „.

La terza comincia:

" Silencium tug. Ognun stea quat,
" se non stremene zu da mat;
" qui se dirá una farsa onesta, „ ecc.

e finisce:

" Segnour e done a bona chiera.
" Mi vreu pur dig!... Fene vostr proú
" e sté con de che andema autrou. „

La quarta si chiude:

" Perquè la festa val doe vote:
" e stè con Dio done e mattote. „

La quinta si apre così:

" Segnor e done al cui piasír
" se è congregà ista bella festa,
" ve preg ch'ognun voglia tasír,
" per antender nostra farsa onesta „ ecc.

e finisce:

" .... con cost se arecomandrema
" ai vosg solacz fin che tornréma. „

Curioso è, il *prologo* della sesta:

" Bonum vesper, proficiat,
" e vobis, ste an derer, canaglia!
" Se non che porreon fer debat.
" Bonum vesper, proficiat,
" Tasive chel mal schiat veschiat.
" De' su l'auregle a col chi braglia.
" Bonum vesper, ste' an derrer, canaglia „.

E il congedo è invece semplicissimo:

" e sté con De', che andéma a cena. „

Non senza interesse è il modo anche onde s'apre la settima:

" Bona dies, e anca a vu,
" e anca a mi. Fè larg, olà!
" Che facion qui l' erbor forcù,
" Bona dies, e anca a vu.
" Gle gnuna chi abia i cigl ercú
" e vogl guarder da ist alter lá.
" Bona, dies, et anca a vu,
" e anca mi. Fé larg, olá „;

e la ottava comincia:

" Fè larg, brigada, ogl n' è per tug....
" chascuna crava ha o so busson.
" Ades è temp d' andé a remusg....
" Fé larg brigada, ogl n' è per tug.... „ ecc.

Il Moland (1) nota che M. Rathery ha messo a riscontro l'introduzione del famoso monologo d'*Argan* nel " *Malade imaginaire* „ di Moliere, col principio della Farsa dell'Allione, " *del Franzoso alogiato a l'osteria del Lombardo* „. Eccolo in fatti:

" Cinque per cinque, vint e cinque —
" Sey per sey, trenta e sey —
" Septe per septe, quaranta e nove —
" Octo per octo, sesanta quatro —
. . . . . .
" Ho guadagnato in octo mesi
" solamente a logiar francesi
" a centenara de fiorini „ — ecc.

Sono notevoli le didascalie di queste stesse farse. Per esempio:

1ª. ZOAN, *reversus et ascoltando et postea pulsando ad portam.*
„ ZOAN, *levando su el grometto.*
„ ZOAN, *bastonando presbyterum.*
7ª. *E nota che al XIX verso seguente, quando dirà:* SE FACZ INSÌ, *bisogna cignare con el dido.*
„ *La quale quando sara al tredecimo verso sequente, e che dirà:* SE FACZ INSÌ, *besogna secrolar la testa.*
„ *Nota che intertanto chel dicto Nicora fantasticarà calculando el carigo suo del matrimonio, besogna che qualchaduno d'intorno facia el verso del Scalabrone.*

(1) *Molière* ecc. p. 342.

7ª. *Nota quod dicendo:* " E FAREU INSÌ PER TRIUNFER, „ *opportet ponere manum sbarbagliatam ante oculos.*

8ª. *El dicto Milaneiso farà quì strepito con una gamba contro una banca.....*

E se ne potrebbero citar altre.

Così sono in queste *farse* introdotti spesso canti popolari. Un esempio:

8ª. *El Milaneiso comincia cantando sopra el laguto:*

" Doi fate a la fenestra, speranza mia;
" No me far pur stentar in cortesia!
" Non saitu ben che tu sei il mio tesoro;
" e si non hai mercè di me ch'io moro „.

Ognuna di esse ha, come si è visto, un saluto agli spettatori, che è in un *intróito* che fa ufficio di *Prologo.* Sarebbe davvero ben attraente indagare in esse, tutte originali, meno due (*I sensi dell' uomo* e la *Farsa IX*, imitate dal Francese), i tipi dei personaggi della Commedia popolare. Questo forse non ne sarebbe il luogo, ma si può assicurare che ci sono tutti i tipi principali.

Io penso dunque che di non lieve importanza siano tali *Contrasti, frottole, farse,* ecc. nelle determinazioni delle fonti della Commedia popolare profana, e della Commedia dell' arte. Mi pare quindi che, prima di venire a dare qualche prova dell' uso che la Commedia popolare ha fatto di tali componimenti,

non deva riuscire senza interesse la notizia di un certo numero di essi, — quanti mi venne fatto fin ora di notarne. Avverto che nei miei appunti figurano molti di più, ma qui non tengo conto che di quelli i quali, per i caratteri loro, si manifestano schiettamente popolari. Ecco l'elenco:

1°. *Giostra amorosa nouvamente posta in luce, cosa diletteuole et bella, con alcuni Sonetti amoroci, e stanze non mai più stampate. Opera degna di esser letta da ogni spirito gentile*, (s. a. e l., ma indubbiamente del sec. XVI) — (*Miscell. Marciana*). Gli interlocutori sono uomini e donne. Il Contrasto è scritto in Toscano, in versi endecassillabi, in quartine: una agli uomini e una alle donne. Queste ultime rispondono colle rime dei primi (v. 80). È un osceno Contrasto di parole a doppio significato. Ai *sonetti amorosi* segue una " *Canzone Bergamasca* „ di 12 versi. È *Zanni* che si prepara a mangiare. Le tien dietro una canzone " *a la napoletana* „.

2°. *Opera nuoua di stanze, Capitoli, Barzelette, et altri nuoui Suggetti. Composta per Zan Bagotto, poco intesta et manco indosso, e niente in borsa. Alias della casada del Nullatentis,* ecc., MDLXXVI (s. l.) — (*Miscell. Ambrosiana*).

A un *Capitolo* in ital., in terza rima: " *Che a far belle donne occoron 33 cose* „, segue: *Barzeletta in Contrasto del Cortese Bravo e del Zani poltron.* È in versi 8ri. Comincia:

B. " Viva i Bravi in ogni via
" e chi seguita bravura
" e i poltronì de natura

" mora in la poltronaria —
" viva i bravi in ogni via....
Z. " Viva la poltroneria, „ ecc.

Dopo questa prima strofa, il *Z.* comincia a parlare in bergamasco:

B. " Sto forfante sciagurato
" vol d'un legno su la schena....
Z. " te tì voi a desgraciat
" che d'un pugn sul mus te mena...
B. " Va in malora, mal creato,
" se non voi che te dia pena...
Z. " Quest' sarà el disnà e la cena
" ch' averò per parte mia... „ ecc.

Segue: " *Dialogo del Padrone e del Zanni* „. Com.:

Z. " Mi vores, o mesier mio caro, minaro, busaro, che non fosséu avaro, in darme da magnar, nenar, e no me far stentar „.
P. " Zane mio, tu sei sì ingordo, ninordo, balordo, che convien far il sordo, se no me voi rovinar, menar, con tanto to' sfondar, ecc. „.

Zanni vorrebbe ad ogni pasto: " un polastrel, un agnel, un vedel, e un baril dei moscatel, e trenta salcezó, ne nó e un star de macaró.... „.
" Ti bastonerò „ risponde il padrone. — " Badate, replica Zanni, *questi che ascoltano*, vi lapideranno „.

Finisce:

P. " Non già per tua cortesia ne nia (?) busia, ma per sta compagnia..... Non te voi bastonar, nenar. Mai più no straparlar ".

3°. *Zanin da Bologna*, è una frottola, impressa senza anno; indubbiamente del sec. XVI (*Miscell. Marciana*).

4°. *Contrasto del Fortunao et del Zani in ottaua rima, con alcune stanze in lingua Bergamascha del magnar del Zane, cosa bella et nuoua. Nuouamente posta in luce* (MDLXXVI s. l.) *(Misc. Marciana).*
È vera gara a chi si ritiene maggiore di loro due. Il *Contrasto* è di 10 ottave alternate fra i due interlocutori. Il *F.* parla in toscano, il *Z.* in bergamasco.

5°. *Nuova scielta di Villanelle et altre canzoni ingeniose et belle. Et una Barcelletta in dialogo bellissima. Con dialogo del Patron et del Zane, et una canzone bellissima in lingua venetiana)* (s. a. e l.) *(Misc. Marciana).*
La *Barcelletta* è in italiano, e com.:

" Viva ogn'un che segue amor "

e non pare di carattere affatto popolare. Il *Dialogo* è quello stesso citato al N. 3°.

6°. *Dialoghi interlocutori matre, fia, Massara. Et prima incomenza la madre chiamando la figlia con altri capituli noui. Et lalphabeto de li vilani.* (s. l. e a. in 8°; indubbiamente del sec. XVI) - (*Misc. Marciana*).

Precede un *Capitolo* erotico in terzine e seguono poi i *Sonetti*, cioè i *Dialoghi,* che sono un Contrasto fra la matrigna e la figliastra, vivacissimo.

7°. *Opera nuova, nella quale si contiene il Maridazzo della Bella Brunettina, sorella di Zan Tabari Canaja de Val Pelosa, e una Villanella Napolitana in Dialogo, con un sonetto sopra l' Agio, ecc. — Verona Bastiano e G. delle Donne - Brescia 1582 in 8°.*
Non mi venne fatto ancora di trovarla.

8°. *Frottola d'un padrone, et d'un servo. Intitolata: Zanin da Bologna.* (MDLXXVII s. l.).
È un bellissimo dialogo. Il Padrone vuol sapere la malattia di Zanin, che è, confessa egli stesso, innamorato. Seguono i consigli del Padrone. *Zanin* introduce nel suo discorso qualche parola in bergamasco.

9°. *Frotula a la bergamasca con alchuni sonetti stampadi ad istancia de Felis Bergamascho. Comedia de un maistro da valli e tre done quali parlano una dopo l'altra et prima la mazor de tempo dimanda a lo maistro digando vuel,* ecc. (s. l. e a.) - *(Misc. Marciana).*
È un Contrasto di circa 100 versi polimetri tutto in bergamasco.

10°. Di *Paolo Britti:*

— " *Nuova canzonetta nella qual s' intende una romancina data tra un huomo e una donna (Venetia s. a. - sec. XVI).*

— " *Dialogo di Ceccarello e Mattarello alla villanesca (Bologna s. a. - sec. XVI).*

— " *Nuova canzonetta nella quale s' intende come un povero forestiero è stato trapolato da una signora. (Venetia 1625).*

— " *Gratiosissimo dialogo fatto con Catte e Checco. (Venetia 1627)* „ ecc. [1].

11°. *El lamento de Cosin, con la vita de l'homo Pizinin (s. l. e a. - in. 8°)* [2].

12°. *Nuova scelta di villanelle di diversi autori, con la canzone de Caterinon con la Tognina, raccolte da Zan Cazamoleta. Torino - Cl. Giolito de Ferrari (s. a. in 8°).* La Tognina parla in dialetto. Un'incisione sulla copertina rappresenta un attore mascherato. (Fine sec. XV).

13°. *Commedia d' un villano e d'una zingara che da la ventura;* e poi segue: *Contrasto d' un Massaro con doi altri villani: da recitare in maschera: per la colta del Comun, cioè el Masar Berton et Meneghin.*

14°. *Commedia del Tozzo et Capellina et Lamento di Ser Cofaccia Buffone - Bologna - Grossi, 1542.*

15°. *Commedia di M. Lattanzio e de la sua innamorata Madonna Isabella con un Bulo, il quale ha nome Gieci, favorito della d.ª M. Isabella, composta per il Catullo Cieco Muranese, detto il Maretino, ad istanza delli gentili spiriti, che di quella si dilettano. In Venezia per Matthio Pagani, 1555, in 8°.*

16°. *Il ridiculoso contrasto fra due amanti furlani. - Venezia 1612 (Misc. Marciana).*

17°. *Commedia piacevolissima da ridere de un bravo chiamato Rovinazzo. Interlocutori: Rovinazzo Bravo; Caraguolo; Laurina sorella de Caraguolo; Donna Berta madre di Laurina et Caraguolo.* Ediz. del principio del sec. XVI [3].

---

(1) Una raccolta di canzoni, contrasti, ecc. del Britti, assai copiosa, fu pubblicata (s. a.) dal *Lovisa*, in Venezia.

(2) V. **Libri**, Catalogo N. 1663; - **Nodier**, *Description.* 275.

(3) Queste due operette io non ho vedute. Ne ho tratta notizia dal

18°. *Maridaz over sermo' da fé in maschera a una sposa, in lengua bergamascha*, ecc. (s. l. e a.) in 8° (1).

19°. *Sermo' da far in maschera ad una sposa in lingua bergamascha, cosa molto dilettevole, con due canzonette in lingua venetiana.* (s. l. e a.) in 8° (2) È forse la stessa.

20°. *Dialogo in versi in furbesco fra Scatorello e Campagnolo assassini da strada.*
È forse opera di Bartolomeo Bocchini, detto *Zan Muzzina.* Ne conosco una edizione di Modena (1665, in 12°, di carte 270). Quella che cito è s. l. e a. È un Contrasto importantissimo per studiare le origini e lo svolgimento della maschera del *Zanni* nella Commedia dell' arte.

21°. *Comedia di Beco et Bandello et Hoste.* - Firenze - Baleni G., 1583 - È un polimetro a Contrasto, di neppur cento versi.

22°. *Opera nova chiamata Seraphyna la guale in se contiene Sonetti Strambotti Capitoli Epistole Disperate Canzone Barzelette Comedie. Ancona, B. Gueraldo Varcelese - 14 ottobre 1522.* In fine di fatti c' è la *Commedia de più frati da ricettare (!) ad ogni gran convito i quali per seguire amor lassorno il loro convento. Cosa molto dilettevola da intendere.* È una farsa brevissima. E, per il saggio presente, ciò può bastare.

Di questo genere di *contrasti, frottole, barzellette*, ecc. si trova assai spesso notato che si recitavano

---

" *Catalogue del Liovr mss. et impr. comp. la Bibliot. de* **M. H. De Landau** " – Firenze, 1885.

(1) Cfr. **Libri** – *Catalogue* 1649.

(2) " " " 1650.

nei conviti. Per non dir d'altri, di questa natura appunto dovevano essere le brevi azioni sceniche che il *Ruzzante* (1) recitava a Ferrara, ai pranzi del Marchese d'Este, secondo il racconto del cuoco Cristoforo da Messisburgo (2):

(20 maggio 1529) - Si recitò una *farsa*. E poi: " la V vivanda passò con intrattenimento di buffoni " alla Bergamascha, et alla Venitiana, ch'andarono " buffoneggiando intorno alla tavola fino a tanto che " si portò la VI, „ ecc.

(24 gennaio 1529) - Si rappresentò la *Cassaria* dell'Ariosto. Alla VI vivanda " cantarono *Ruzzante* " e cinque compagni, e due femine, canzoni e ma- " drigali alla pavana bellissimi et andavano intorno " la tavola contendendo insieme di cose contadine- " sche „ ecc. Così alla portata VII.

In questo schizzo intorno ai minori componimenti drammatici popolari non ho tenuto conto delle farse letterarie del Cecchi, e non credo si deva tenere, senza particolari restrizioni, delle *Farse* del *Bientina*, di *Battista dell'Ottonajo (l'Araldo)*, del *Borlacchia* ecc. che ebbero qualche venatura letteraria e pretenziose reminiscenze classiche. Così converrebbe fare una sezione a parte delle *Farse Cavajole* (3), parte delle quali appartengono al sec. XV e parte al sec. XVI. Di quelle ricordate dal *Napoli Signorelli* (4), si accostano più al nostro genere: un " *Dialogo di due*

---

(1) V. il mio studio sul *R.* di prossima pubblicazione.

(2) *Libro nuovo*, ecc. — Venetica 1617 (Spineda).

(3) V. **Torraca** - *St. di letterat. Napoletana* — Livorno 1884, pagina 83.

(4) *Coltura delle due Sicilie*, III, 536.

Pezzenti, uno *dove interloquisceno uno Villano, due Cavajuoli et uno Spagnolo*, e qualche altro, forse. Così, benchè talora vi ricorrono veri e propri *Contrasti* ecc., non ho creduto di tener molto conto di quelle dei *Rozzi* di Siena.

La *Catinia* di *Sicco Polentone (Lusus ebriorum)* ho studiata e trascritta da quel incunabolo, che si conserva alla Marciana di Venezia. In verità, più d'un lavoro originale, che arieggi alle antiche *Tabernarie*, credo si tratti d'una ampliazione di *Contrasto* popolare. Non si può immaginare nulla di meno regolare, di meno ordinato di questa *Catinia*, e ciò che anche allo *Zeno* la facea ricondurre alle vecchie forme classiche è più che altro, a parer mio, un accidente esteriore. Bisogna confessarlo: questa tendenza a riaccostare ogni tentativo moderno alle forme antiche è stata fra noi esagerata. Il primo saggio di questi studi ha forse indirettamente potuto dimostrarlo, ma, trattandosi di queste forme embrionali, benchè più distinte e decise di quelle delle quali là era parola torna non vano confortare la verità con un altro esempio. Delle *Farse cavajuole* il Minturno (1) disse che sono simili alle *Atellane*, e il D'Ancona (2) pensa che alle dette *Atellane* " possano rannodarsi "; ma il Napoli-Signorelli (3) e il Palermo sostengono che ciò non è, che hanno origini paesane, e ciò dimostrò il Torraca (4).

Quanto alla *Catinia*, non essendo luogo questo da

(1) *Arte poetica* — Napoli - 164.
(2) *Orig.* - II, 214.
(3) *Op. cit.*
(4) *Op. cit.*

farne uno studio speciale, e basti riferire il seguente brano della *seconda* introduzione di essa, dal quale risulta manifesta l'origine sua. Si narra dunque che questa favola fu veramente " narrada „ da un cerretano e chi scrive dice " che è piena di riso e di ioco „: onde, " azó non la perisca lo notada in queste car- " tuzelle. Et ho al tuo nome dedicada, *Catinia* la no- " minando, perchè da questo suo fonte le nata o ver " cavada..... In questa cosa io credo quello non te " impazerà per che questa comedia non ī quelli par- " lar comico del qual li antiqui soleva usare; *ma è* " *una soluta e forsi manco accurata confabulatione e* " *narada* „. ecc.

Ma dello sviluppo che potè prendere in Contrasto, la barzeletta, la farsa ecc. darò qui un saggio. Il soggetto è dei più volgari. Esiste una *Bravata che fa uno giovane innamorato d'una cortigiana et lei dandogli la baglia mai gli volse aprir la porta. Cosa da ridere* (1) (in 8° forse del 1550) ed è parte in Italiano e parte in dialetto veneziano. Il libretto dal quale prendiamo l'azione che studieremo ora si intitola:

" *Saltafosso et Marcolina* „
Interlocutori:
" *Saltafosso già favorito di mad. Marcolina*
" *Marcolina et*
" *Ceola Bulo.*

(1) **Libri** – Cat. 1665.

Aggiuntovi un Dialogo in Lingua Bergamasca di Maifri, e Tonul nel quale uno si lamenta de' soldati, et l'altro d'amore — (s. l. 1581) (1).

L'azione del *Soltafosso* è in dialetto veneziano. *Saltafosso* comincia:

" E ve saludo; degnéve un pochetto,
" p.... de mi! ve fe' ben da la villa!
" no son za un can, se ben son poveretto!
" Degnéve un puóco, fior de camamilla;
" el par che vu se' fatta d'ancipresso,
" con quel vostro parlar per troncafilla.
" P.... de mi, e ho pur la vita messo
" per vu a la morte, al sangue d'un ravo!
" Vu ave' pur torto a no volermi adesso „.
M. " Che zanzestu, mariol, che se fuor cavo
" i to processi, — no me far parlar. —
" Varda chi vuol adesso fare el bravo! „
S. " Tu hai torto, Marcolina, a straparlar.
" P.... de mi, tu díe pur mo' saver
" co' son stizzao quel che mi son far!
" Se ben tu ha lavao casa in soler,
" diestu per questo volerti scordar
" di chi t'ha fatto e te puol far piaser? „

Ma che piacer mi puoi dare, esclama *Marcolina!* Tu sei un *pianta carote,* un disperato, un affamato; e vattene

(1) Anche questo secondo dialogo, che è in bergamasco, è un contrasto, una farsa.

" che mi non ho più pan da dar a matti „;

(e lo lascia)..

Saltafosso va su tutte le forie; vuole ucciderla, mandarle sotto sopra la casa, far grandi prove:

" P.... de mi, me trema tutto el brazzo!
" Oh fusse adesso averta la tua porta,
" che fino in ca' te tajaría el mostazzo „.

Marcolina gli risponde dalla finestra che non ha paura; sa che non è buono a nulla:

" va, taja el naso a la to grama storta!
S. " O havess' io adesso la me corazzina,
" e el zacco, la celada, e i guanti forti,
" con la spada, el pugnal, la mannarina! „

State a sentire, grida *Marcolina* quante armi userebbe contro una donna. Se mi dai noja ancora, ti romperò io " la testa e le cervella „. La contesa si anima; la donna lo dichiara vile, *Saltafosso* magnifica la sua valentía; finalmente esclama:

" Orsù, per non voler più disputar,
" vojo andar via; ma se te posso haver,
" el naso con mie mani ti voi taiar.
M. " Si, si; néttate pur; che dispiaser
" no te fasesse qualche scontraúra!
" Perchè el vien notte, va pur al polér!...
S. " Di' pur quel che ti vuol, ti no è sigura!
" e dì al to homo, che 'l fazza pur conto
" di esser morto, e posto in sepoltura! „

e seguita a minacciare. In quella giunge *Ceola* che gli si rivolge impetuosamente:

" Che cosa statu a dir del fatto mio?
M. " Ceola, el me menaza sto poltron,
" e de farla con ti ha gran desìo....
C. " È vera questa? metti man, s' ti è bon!
S. " Zanze de donne! che mi ben ve vojo!
" El ciel ve varda! con vu non vói question! „

e cerca di rabbonirlo, umiliandosi in tutte le maniere, mostrandosi cortese anche con *Marcolina:* tanto può in lui la paura! Rimane finalmente costretto a domandar perdono in ginocchio ai due amanti. Quindi *Ceola* lo licenzia:

" Horsù, va via; e fa per sto sentier
" mai più tu vegni, questo te comando.
S. " Per obbedirvi, franco cavalier
" hora me parto, - e a vu mi ricomando. „

E così finisce.

Una lunga Commedia, contenuta nel Codice CCLXXXVIII, Cl. IX dei mss. italiani della Marciana (1), erroneamente creduta di Ruzzante, intitolata *La Bulesca* (da *bulo* spavaldo), non è che l'amplificazione, lo svolgimento di questo Contrasto, ed è detta " *Commedia di alcuni bravi volgar bellissima.* „ *Bio* e *Bulle* sono due bravi (e in tal condizione era *Sal-*

(1) V. da c. 53 *a* a c. 69 *b*: " *Comedia dita la burlesca* „. È in dialetto veneziano e in terzine.

tafosso, come indica il nome), dei quali il primo amò già una cortigiana, *Marcolina* (1) (il nome stesso) e la ama, mentre essa ha ora un avventore più serio e danaroso di lui, e quindi lo disprezza, lo insulta, lo minaccia. *Fracao* è l'amante che bastona di santa ragione *Bio* e fa poi la pace con lui, per opera di un vecchio " *Misser Sbisao* ". Personaggi accessori e quasi inutili sono *Bulle, Sbisao* e *Zuana*, che è una amica di *Marcolina*, e *Meneghina* che è una ostessa. Il dialogo vi è vivo, sboccato, turpissimo. Ma si tratta di una vera e propria Commedia in un atto. C' è un *Proemio* e quindi il seguente *Prologo:*

" Bona sera e Dio ve guardi, compagnia!
" Se state saldi, senza far romor,
" vu sentirè qua rasonar d' amor
" e de gran cose, al sangue de .....!
" Duniar qua Bulle e Bio in sulla via
" vu sentirè che 'l xe ferío nel cuor;
" e un, che ha nome Bio, confortador
" a questo, in quanto a la prima partia (?).
" Marcolina è la dona e vien a caxa
" con una scufia che l' à fato trar
" e con Zuana conza la so' raza.
" Vu vederé po' Bulle e Bio manzar;

(1) È notevole, nè pare accidentale, che nell'Atto II del *Marescalco* dell'Aretino (Sc. 8a) *Giannicco* canti la canzone:

— " Deh, averzi, Marcolina!
— " Va con Dio, scarpe puntie!....
— " Deh, averzi, Marcolina!.... "

Questa scena è in fatti nella *Bulesca*.

" un Loli, un Cataluse che la sbrasa,
" che con Fracao se vuol pur impazzar.
" Vu sentirè puó trar
" sassi e pignate, e dar la romanzina
" a caxa de la dita Marcolina.
" Questa p..... fina
" fa vegnir fuora de caxa Fracao,
" a risego de esser amazao.
Un gran Misser Sbisao
" conza le cose e da fin a le sbrase...
" E, fato questo, andè, brigata, in pase. „

Vorrei poter qui citare una splendida scena goldoniana fra *Marcolina* alla finestra e *Bulle* sulla strada, ma non mi par luogo questo da addensare soverchia materia di citazioni.

Citiamo la scena ultima, che è proprio caratteristica. Le paci son fatte, sono in iscena.

Fracao, Marcolina, Bulle, Lolli e *Bio:*

Frac. " Fa anca ti pase, cara mare bella!
Marc. " Che? con costu, che m'à si svergognáo?
Bu. " Dì, cara!... fuor... Cara Marcolinella!
" L' ho fatto perchè jera martelao!
" Domando perdonanza! No, pi' mai
" no 'l farò, mare, se no sia amazao!
Marc. " Mo posséu ben tuti esser amazai!
" giotoni, cavestrali, c... de rase...
" Forsi forsi vui sète mal tratái?
Bu. " Lássamete tocar...
Marc. " Deh, sta' in pase!

Bu. " Caro sangue!
Marc. " Va in là, brutto poltron!
Bu. " Ih! te vojo basar!
Marc. " Che? con ste sbrase?
Frac. " Ti ha pur torto! no l'è xa un poltron!
" perchè te 'l trati cussì, in questa sorta?
" Básala un puoco, básala, murlon!
" Tirala in casa! Serra quella porta!
" Bon pro' te fazza! Cónzala mo' adesso!
Marc. " Non far, ahimè! chè ti m'ha quasi morta!
Frac. " Tióte quello che la t'ha promesso!
(*agli altri*) " Volémo andar?
Bio. " Andemo che l'è dì!
" Mi magnerave du salsizzon lesso!
Frac. " Mi o' un soldo....
Bio. " E ge n'ó un altro...
" Volemo andar a tuorlo?
Frac. " Sì, mi: andémo!
" Ma onde el magneremo?
Bio. " Là da tì... „ ecc.

IV

UNO SCENARIO MAL NOTO.

Gli *scenari* più antichi che si conoscano sono quelli più volte citati di Fl. Scala, e furono pubblicati a Venezia nel 1611. Lo *scenario* che io pubblico appartiene al secolo XVI ed è finora il solo che appartenga a tal tempo. Non si può dire ignorato, chè, non so come, Eugenio Camerini ne pubblicó un *Atto* soltanto nei suoi *Nuovi Profili Letterari* (1), senza dar notizia del rimanente, e senza accennare alla sua importanza. Egli cita come fonte i " *Dialoghi di Massimo Trojano (1569).* „ senz' altro, ma, benchè del libro che contiene lo Scenario ci sia una edizione appunto di Venezia (1569), pure io lo trassi da una edizione d'un anno prima (1568). Il libro è: " *Discorsi delli* " *trionfi, Giostre, Apparrati, è delle cose più notabile*

(1) Milano - Battezzati - 1886 - *La Commedia dell' arte alla Corte* di Baviera nel sec. XVI — pag. 221. Non ha nota di sorta — Così pure da lui nella *Rivista Critica (Bini)* — Milano 1868 - e nei nuovi *Profili Letterari*, II edizione; - e nei *Precursori del Goldoni*, ecc.

" *nelle sontuose Nozze, dell'Illustrissimo et Eccellentissimo*
" *Signor Duca Guglielmo. Primo Genito del Generosis-*
" *simo Alberto Quinto. Conte Palatino del Reno, e Duca*
" *della Baviera alta e bassa nell'anno 1568, a 22 di*
" *Febraro, ecc. ecc. di Massimo Trojano da Napoli. Mu-*
" *sico dell'Illustrissimo ed Ecc. Signor Duca di Baviera.*
" *In Monaco appresso Adamo Montano. MDLXVIII* (1).

Lib. III, Dial. II, pag. 183 e seg. — Eccolo:

" .... la sera si fece una Comedia all'improvisa,
" alla Italiana, in presenza de tutte le Serenis-
" sime Dame: che quantunque le più che vi
" erano, non intendevano, lo che si dicevano,
" pure feze tanto bene e con tanta gratia: il
" Magnifico Venetiano Messer Orlando di Lasso,
" col suo Zanne, che smascellare dolla risa a
" tutti fece (2).

Mar. " Siatemi cortese a dirmi, lo suggetto di quella (3).

For. " Un giorno avante, che fu rapresentata venne
" in fantasia all'Ill.mo Duca Guglielmo, di Ba-
" viera, di udir una Comedia la sera seguente:
" fattosi chiamare Messere Orlando, ch'adogni
" cosa atto lo conosce, con gran preghiere,

---

(1) Il Prof. **A. D'Ancona**, nel suo recente studio sul *Teatro a Mantova* (Giorn. Storico della Lett. Ital., 1886), richiama l'attenzione sul brano pubblicato dal Camerini, senza toccare degli altri due Atti dello Scenario.

(2) N.B. è un dialogo fra *Marinio* e *Fortunio*.

(3) Muove *Marino* anche il dubbio che Orlando, essendo fiammingo, non sapesse parlar veneziano. A ciò gli risponde *For.*: " Taci " che ancora il Zanne fa tanto a gratiato e saputo, che par ch'alle " valle di Bergamo 50 anni allo studio stato sia ... ".

" quello li comandò, e non potendo venir meno
" al suo grato e benegno Signore: per sorte
" nella avante Camera, della Ill.ma Sposa, che
" ragionanno le cose di Spagna, stava con lo
" Signore Federico Welsero..... trovò Massimo
" Trojano et il tutto li riferì, et inventò il di-
" lettevole suggetto: e tra l'uno e l'altro com-
" posero le parole. Nel primo Atto un villano,
" alla cavajola, tanto goffamente vestito, che
" parea l'Ambasciatore delle risa.

Mar. " Ditemi quanti personaggi furono

For. " Dieci e la Commedia di tre atti.

Mar. " Harria a caro sapere il nome, di tutti li re-
" citanti.

For. " L'Eccellente Messere Orlando, di Lasso, (1)
" fu il Magnifico, Messer Pantalone, di Biso-
" gnosi: Messer Gio. Battista Scolari da Trento,
" il Zanne. Massimo Trojano, fece tre perso-
" naggi, il prolago da goffo villano, il Polidoro
" innamorato, e lo spagnolo disperato, sotto
" nome di Don Diego, di Mendozza: lo servi-
" tore di Polidoro, fu Don Carlo Livizzano:
" lo servitore del Spagnolo, Giorgio Dori, da
" Trento: la Cortigiana innamorata di Polidoro,
" chiamata Camilla, fu il Marchese di Mala-
" spina, la sua serva Ercole, Terzo, et un servo
" francese: per tornare alla Comedia: detto che
" fu il prologo, Messere Orlando, fe cantare
" un dolce madricale a cinque, e fra sto mezzo
" Massimo, ch' il villano fatto havea, delle ru-

(1) È ricordato dal **Guicciardini** - *Descriz. di tutti i paesi.*

" stiche, veste si sgombrò, e tutto di velluto
" Cremesino, con larghi passamani, d'oro, alto
" e basso addobbato era, e con un capotto di
" velluto, nero, fodrato di bellissimi zebellini,
" uscì col suo servitore: lodando la fortuna, e
" gloriandosi, che nel Regno amoroso, lieto e
" contento vivea; quando ecco il Franzese ser-
" vitor di Fabritio suo fratello, dalla villa in-
" viato, a chiamare, cô una littera colma di
" malissime nuove: quale esso Polidoro, ad alta
" voce lesse: con un gran sospiro, finita la
" littera, fece chiamare la Camilla, dopo detto
" la forza, della sua partita, baciandola prese
" commiato e si partì: da l'altro canto della
" scena uscì messere Orlando, vestito da Magni-
" fico, con giubbone di raso cremesino, con
" calze alla Venetiana, di scarlatto: et una ve-
" ste nera, lunga in sino a terra con una ma-
" schera, ch' in vederla forzava la gente a ri-
" dere: con un liuto nelle mani, sonando e
" candando;

" chi passa per questa strada,
" e non sospira, beato sè...

" dopo che due volte la replicò lassò il laúto
" et a lamentarsi dell'Amore incominciò et a
" dire: O povero Pantalone, che per questa
" strada non può passare senza mandare sospiri
" all'aera, e lagrime al suolo della terra: tutti
" a chi più posseva a mostrare i denti dalle
" risa incominciaro, et insino, che Pantalone

" stette in scena, altro che smascellamenti, di
" ridere, non si udiva, e tanto più, Marino mio,
" che appresso dopo, che Pantalone, un lungo
" frappamento fece solo, o con la sua Camilla:
" uscì il Zanne, che già molti anni erano che
" visto non aveva il suo Pantalone, e scono-
" sciutolo spenzeratamente caminando, diede al
" Pantalone un grade urtone: e contrastano
" l'uno, con l'altro, alla fine si nascosero: e lì
" per la allegrezza, il Zanne, pigliò in spalla
" lo suo Patrone, e voltizzanno a guisa di ruota
" di molino, quanto più hebbe cielo di durare
" girò: e similmente il Pantalone al Zanne
" fece lo medesimo: alla fine, tutti due anda-
" rono per terra; poscia alzati, e fatti alcuni
" ragionamenti, il Zanne adimanda al patrone,
" come stava ta sua antica patrona, moglie di
" Pantalone e gli dà nuova che era già morta
" e lì come a lupi si misero ad urlare, e Zanne
" a spargere lagrime, pensando " *a' i maccarù e*
" *sbruffedéi* ", che per lo addietro mangiar fatto
" l'havea: lassato il pianto, tornaro in alle-
" grezza et il Patrone accorda Zanni che vada
" a portar pollastri, alla sua amante Camilla:
" Zanni li promette parlar per lui, e fece il
" contrario: il Pantalone se ne entrò dalla scena,
" et il Zanne tutto pauroso, a casa di Camilla
" se ne andò; Camilla se ne innamora di Zanne
" (e questo non è di meraviglia, che spesse
" volte le donne lassano il buono, ed al peg-
" gior s'appigliano) e lo fece intrare in casa.
" E qui fece una musica di cinque viuole da

" gamba, et altre tante voci: hor pensa si questo
" fu atto ridiculoso o no, che per Dio vi giuro
" che a quante commedie stato io sono, mai
" vide tanto di core ridere [1].

Mar. " Certo è da considerare, che di gran trastullo
" e sollazzo fu. Dite appresso, che mirabilmente
" la gusto.

For. " Nel secondo Atto, uscì Pantalone, meravi-
" gliandosi che Zanni era tardato tanto a darle
" la risposta. Tra questo comparse Zanni, con
" una littera, della Camilla, che, se il frutto
" dell'amor suo voleva, che si travestesse in
" quella manera e foggia, che Zanne a bocca
" li dicea: e con questa allegrezza Pantalone
" e Zanni a mutarsi di drappi andarono: e quì
" uscì lo Spagnolo *col core sommerso nel pelago*
" *della rabbia detta Gelosia* et ivi narra al suo
" servitore, quante grandezze e prodezze, e
" quanti con le sue mani alla barca di Caronte,
" a cento a cento, gir fatto havea: et hora una
" vil donna privato l'havea del suo valoroso
" core: forzato dall'amore, va e trova la sua
" Camilla e li prega lo voglia fare entrare in
" casa: la Camilla, con losenghevole parole li
" cava da mano una collana, e li promette per
" la sera: lo Spagnolo contento se ne andò: e
" quì uscì il Pantalone, vestito con le veste
" di Zanne e Zanne con le veste del patrone:

---

(1) Fino a quì è il brano riportato dal Camerini. Anche nella edizione che egli aveva a mano lo *scenario* continua. Non so proprio come egli non si sia accorto di ciò.

" et intertenuti che furono, una buona pezza
" ad imparare il Magnifico, come dir dovea:
" alla fine in casa di Camilla amendui entra-
" rono: e quì fu fatta una musica di quattro
" voci, con dui liuti, un strumento da penna,
" un piffero, et un basso di viola da gamba.
" Nel terzo ed ultimo Atto, torna dalla villa
" lo Polidoro, ch'alle sue spese tenea la Camilla,
" va in casa e trova il Pantalone vestito con
" grossi habiti: adimanda chi è quello, e li fu
" risposto che egli era un facchino, e che monna
" Camilla volea far portare una cassa di drappi
" che havea, a sora Doralice, a Santo Cataldo.
" Polidoro lo crede e dice, che tosto la cassa
" portar dovesse: Pantalone, perchè vecchio era
" non poteva: contrasta un poco, alla fine dice,
" che è gentiluomo: e Polidoro sdegnato di
" questo, pigliò un bastone, e tante nelli diedi,
" (al suono delle grassose rise, che gli ascol-
" tanti facevano), che lui più che me credo
" ricordar si deve. Fuggito il povero Pantalone,
" Polidoro torna et entra in casa in collera colla
" Camilla; e Zanni che le bastonate udito ha-
" veva, trovò un sacco e dentro ve si pose. La
" serva di Camilla, ligato in scena in quello
" lo caccia. In questa viene lo Spaguolo, che
" giunta era l'hora, datoli dalla Camilla. Va
" in casa e la serva li risponde che Polidoro
" tornato era dalla villa. Lo Spagnuolo adirato
" della non sperata nova, si parte; et alzando
" gli occhi al cielo, con un sospiro, in dire:
" *ahi! Margodemi,* intoppa il sacco, che dentro

" il misero Zanni vi era, e quanto fu lungo lui,
" e lo servo appresso cascò in scena, con un
" grandissimo sdegno alzatosi, dislega lo sacco,
" e cacciò fuori il Zanni, e con un bastone
" molto bene le acconciò le ossa, fuggendo il
" Zanne, e lo Spagnuolo, e lo servo appresso
" dandoli, si partirono dalla scena: et uscì Po-
" lidoro col suo servo e Camilla, con la sua
" serva, dicendo alla Camilla, che si dovesse
" risolvere di maritarsi, che lui per qualche
" degno respetto, più tener non la vuole, dopo
" il molto dir di no se risolve, di far quello
" che Polidoro, li comandava: e così fu d'ac-
" cordo, di torre il Zanne, per suo legitimo
" sposo: tra questo ragionare, uscì Pantalone
" tutto armato d'arme senza fibiarle: et il Zanne
" con dui arcobugi in spalla: otto pugnali, in
" centura, e tarega, e spada in mano, con uno
" ruginoso elmo in testa, quali cercando anda-
" vano, colui che le bastonate, dato loro havea:
" dopo che fecero molte botte, con le quale si
" davano a credere, con quelli ammazzare, i
" loro nemici: in questo la Camilla, dà animo
" a Polidoro, che debba parlare a Pantalone,
" del che accortesi il vecchio, il mostrò a Zanni,
" et il Zanne tutto impaurito fa atto al patrone,
" che debba essere il primo a dare l'assalto,
" et il Pantalone, lo medesimo dicea a Zanni:
" Polidoro, accortosi della tema, che l'uno e
" l'altro havea, chiamò per nome: o signor
" Pantalone; et ivi posto mano alle spade e
" Zanne, non sapea a che arme, porre mano, e

" con questo fecero una ridiculosa scaramuzza:
" quale durò un pezzo, alla fine, Camilla tenne
" Pantalone e la serva il Zanne: fatte pace, fu
" dato la Camilla, per moglie al Zanne: e per
" honor di queste nozze, fecero un ballo alla
" Italiana, e Massimo, da parte, di Messer Or-
" lando: fece la scusa, s' eguale al merito di
" quelli Serenissimi Principi, non fu la ditta
" Comedia: e con ogni debita riverenza, diede
" la bona notte: e ciascuno se ne andò a dor-
" mire ,,.

A nessuno sfuggirà la importanza di questo scenario, rappresentato nel 1568 e apparirà chiaro oramai che proprio nel cuore del Sec. XVI è da riporsi il fiore della *Commedia dell' arte*, col suo vero carattere, accanto appunto alla *Commedia erudita*. Poteva parere ben logico agli studiosi che, chiusa l' epoca della Commedia sostenuta, prendesse la *Commedia dell'arte* vigore, come prima non aveva avuto, ma mi pare manifesto che ciò non possa oramai dirsi storicamente esatto. Quale la studiamo, dalla metà del secolo XVII in poi, la *Commedia dell' arte* accenna a una decadenza, non ultima manifestazione della quale è il crescere numerosissimo di maschere individuali che, a mio credere, snaturano, sminuzzandola troppo, la vera caratteristica della Commedia improvvisa. Quale noi la possediamo nello Scenario che ci sta sotto gli occhi, la Commedia dell' arte è il risultato schietto, limpido al quale poteva pervenire e l' opera dei se-

coli susseguenti non fu che di decomposizione, così chè nella *Commedia dell' arte* si introdussero elementi eruditi che prima non c' erano, e alle forme spontanee si sostituirono le convenzionali. Io credo che le *Compagnie* di comici, quali si formarono nel secolo XVII, abbiano giovato alla diffusione di questo genere di letteratura popolare, ma ne abbiano corrotte la semplicità e la nativa schiettezza.

In verità: leggete gli scrittori di materia comica del secolo XVII e sentirete, ad una voce, un lamento perpetuo, perchè sono snaturati i caratteri della *Commedia a soggetto* dai *Comici* del loro tempo. Nel 1658 si pubblicò la *Didascalia, cioè la dottrina Comica di Girolamo Bartolomei, già Smeducci* (1), nella quale (2) si sostiene essere nella Commedia avvenuto un decadimento dalla natìa grazia e semplicità che, al dir dell'autore, la rendeva simile alle Atellane. Propone una *Commedia di mezzo,* risultante dal tipo classico e insieme dal popolare.

Ma *Pier Maria Cecchini* (3) nel suo noto libro, aveva già, molto minutamente, trenta anni prima (1628), studiate una per una le maschere fondamentali della Commedia dell' arte e aveva dimostrato che erano tutte assai lontane dal carattere, dal tipo originario, e proposti rimedi e dati consigli. Anche i molti componimenti scritti che ci rimangono, attestano questa decadenza nel secolo XVII. Proviamoci a spigolare qualche prova nel vasto campo. Una delle carat-

(1) Firenze, Stamperia Nuova.

(2) V. L. II, Cap. IV, XI, XXI, ed altri.

(3) *Frutti delle moderne commedie e avvisi a chi le recita.* Padova, 1628.

teristiche, a mio credere, della *Commedia dell' arte* è la assenza dei *monologhi.* Non intendo già di parlare di quelle introduzioni di scena in cui o il Capitano, o Arlecchino, o Graziano, o altri si presentano al pubblico coi lazzi, le braverie, i discorsi caratteristici loro propri, ma voglio riferirmi a quei monologhi che fanno parte dello svolgimento dell'azione, e che sono cosa affatto convenzionale e contraria assolutamente al genio popolare. Questo dei monologhi è uno dei capitali difetti della *Commedia erudita,* tanto che si possa dire che in essa buona parte dell'azione si svolge per mezzo di essi. Basta avere anche una mediocre conoscenza del teatro erudito, per ricordare la frequenza colla quale tali mezzi innaturali sono usati. Nella *Mandragola* del Macchiavelli ci sono *dieci* monologhi, *otto* nella sua Clizia. *Sei* ce ne sono nella *Cassaria* dell'Ariosto e lunghissimi (uno di più che 200 versi), *otto* nei Suppositi, dei quali quattro a un solo personaggio (*Dalio*), — *nove,* brevissimi tuttavia, nella *Lena,* — *quattro* nel *Negromante* e *quattro* pure nella *Scolastica.* Ciò senza citar altri. L'Aretino non ne usa presso che mai e sono sempre brevissimi.

Nello scenario che abbiamo trascritto qui sopra non ce n'è neppur uno, e tale ha dovuto, a parer mio, essere la regola della vera Commedia a soggetto. I monologhi nella rappresentazione sono un po' come le digressioni subiettive nella epopea, che diventano sempre più inutili quanto più discendiamo dalle forme letterarie alle popolari. Il *trovero,* e il popolo con lui, potrebbe dir col Manzoni " *mi basta aver dei fatti da raccontare* ", così come il comico dell'arte doveva dire

" *mi preme aver azione da rappresentare* ", e per ciò ho bisogno di dialogo vivo, scintillante, non interrotto.

Nella *Commedia dell'arte*, quale ci si presenta nel secolo XVII, anche se sul principio, il monologo è uno dei mezzi più comuni per lo svolgimento della azione. Nello *Scenario* del *Pedante*, il protagonista in un soliloquio " descrive la vita sua, i suoi vitij, e " come sotto il manto della simulatione e delle cose " morali, ricopre tutte le sue scelleraggini, (1) " e così si ottiene che il pubblico conosca il personaggio.

Uno degli artifici più comuni alla Commedia a soggetto del sec. XVII, per sciogliere il nodo della azione o per avvilupparlo, è di immaginare persone fatte schiave o scomparse, e quindi le relative agnizioni (2). E si sa da tutti che il teatro erudito nostro (imitando il latino), nelle sue manifestazioni meno originali, fa largo uso di tali espedienti. Non c'è bisogno di addurne prove.

E si potrebbe giurare che, per quanto strane fossero le arti colle quali i comici dell'arte del secolo XVI eccitavano il riso, non ricorsero tuttavia a quei mezzi plebei, affatto estranei all'azione e al carattere delle maschere, che tutti gli scrittori di materia comica imputano ai comici del sec. XVII. Nello Scenario " *L'Alvida* " (3) un attore usciva con

---

(1) **Scala F.** - *Teatro delle Fav. rappresentative.* **Venetia, 1611** — Giorn. 31.

(2) Cfr. p. es: *Li due vecchi Gemelli;* Giorn. 10; — *Li duo finti Zingani;* Giorn. 32; — *Il finto cieco;* Giorn. 34; — *Isabella Astrolaga;* Giorn. 36 — *La pazzia d'Isabella;* Giorn. 38; — ecc. ecc.

(3) Giorn. 43.

" caldara, acqua, legna, fuoco, pezze ed altro ", per una donna che è nel travaglio del parto. Nel " *Vecchio geloso* " (1) Burattino ortolano, senza alcuna ragione che si possa riferire alla azione, impartisce alla figlia sua certe " lezioni di maneggiare il manico della zappa ". Nel citato scenario del " *Pedante* ", compariranno in iscena " Predolino, Arlecchino e " Burattino, tutti tre vestiti da beccari e da castra- " porci con coltellacci in mano e una conca di rame ", e castreranno il protagonista. Nel " *Finto Negromante* " (2) Arlecchino vomiterà sulla scena, " sforzandosi di far del corpo ".

Il Riccoboni (3), che vagheggiava una riforma e un ritorno all'antico, disse di questa commedia che ella era " *tres-faible et même j' oserai dire mauvaise* " e anche " *très-scandaleuse* ". E aggiunge nella pagina seguente, riferendo allo Scala, come merito, ciò che fu appunto vizio di tutta la Commedia dell'arte del secolo XVII: " *Les bonnes Comédies qui avoient parûes* " *imprimées au commencement du scizieme siecle, avoient* " *ouvert les yeux a Flaminio Scala, qui dans son im-* " *promptu et dans son sens mimique avoit donné une* " *meilleure ferme à son théatre* ". E che tale imitazione contribuisse' invece a snaturarla in ogni senso pensa pure il Bartoli (4). Egli trova poi che l'aver, ad esempio, posta sempre la scena o nella strada o

(1) Giorn. 6.

(2) Giorn. 21. Non mi fermo ad aggiungere particolari. Chi ha pratica con questi studi sa che la messe sarebbe facilmente abbondantissima.

(3) *Hist. du Th. ital.* I, 40.

(4) Adolfo Bartoli - *Scenari inediti* ecc. XV.

nella piazza, secondo il costume delle Commedie letterarie del cinquecento, ha prodotto quel nojoso e “ continuo cicaleggio che troviamo fatto dalla finestra „ nella Commedia a soggetto dello Scala, e del tempo suo. E aggiunge: “ (1) A noi dispiacciono “ quelle donne facili, leggere (per non dir peggio), “ che invitano gli uomini in casa (2); dispiacciono “ quelle ignobili scene fra serva e padrona (3). Ma “ tutto ciò proviene appunto da influenza letteraria; “ è la *meretrix*, è *l'ancilla* di Terenzio, di Plauto, e “ poi, giù giù, del Bibbiena, dell'Aretino, dell'Ariosto.... E non solamente, pur troppo, la donna e “ la serva; ma tutti gli altri personaggi ci vengono “ davanti nel loro antico carattere „.

Ma non solamente in fatto di licenze e di offese al buon costume o di scadimento dal tipo delle maschere popolari sta la decadenza alla quale accenniamo. Quando penso agli onori divini che furono prodigati, p. es., ad *Isabella Andreini*, come grande attrice e rifletto poi a quelle sue nojosissime *Lettere* (4) su sottili disquisizioni d'amor platonico, a quei suoi pesantissimi *Frammenti* (5), che forse sono parti preparate da lei per la recitazione, alla assoluta inesperienza scenica e alla vuotaggine della sua *Mirtilla* (6), mi domando se quella fama non sia usurpata, se questa abilità straordinaria “ nel genere *tragico*

(1) XVI.
(2) Nei *Duo finti Notari*, Giorn. 20.
(3) Nei *Due capitani simili*, Giorn. 17.
(4) *Lettere della signora I. Andreini, ecc.* Venetia, 1625.
(5) *Fragmenti di alcune scritture ecc.* Venetia, 1696.
(6) *Favola pastorale ecc.* Verona, 1588.

comico e pastorale „ non si riducesse ad una convenzione retorica, alla quale partecipasse e l'attrice e il suo pubblico. E che cosa, francamente, si deve pensare, della *Vincenza Armanni*, della quale l'elogio come comica, è fatto così dal *Garzoni* (1): " Della dotta " Vincenza non parlo, che imitando la fecondia Cice- " roniana (!), ha posta l'arte comica in concorrenza " coll'oratoria (!) ecc. ecc. „ (2). E, lasciando di parlare, in tal proposito, ad uno ad uno dei *comici* di questo tempo, in quanto furono letterati e studiosi, e portarono sulla scena il pesante fardello della loro erudizione, che cosa sono, p. es., i *Prologhi* di quel *Giov. Donato Lombardo* (3)? Ecco alcuni titoli: *dell'argomento Comico, del favoloso numero Ternario, dell'antichità in lode delle donne, di Minerva dea della sapienza e di Momo Dio della riprensione ecc.*: tutti argomenti retorici, svolti in una forma ampollosa, vuota, stucchevole, da lasciar credere che il mal gusto del pubblico era divenuto addirittura perverso o che il comico (ciò che non sarebbe men grave per l'ufficio suo) perdeva il tempo in esercizi di scuola.

E altrettanto va detto dei penosissimi *Prologhi* di *Domcnico Bruni* (4), dei quali ecco alcuni titoli: *Prologo da un ragazzo* (5), *in laude delle male lingue,*

---

(1) *Piazza Universale*, 738.

(2) V. di lei in **Bartoli**, (Scen. ined., CXVIII).

(3) Sono 63. *Nuovo Prato di Prologhi di G. Donato Lombardo da Bitonto detto il Bitontino;* Venetia, 1618. Due sono in versi; gli altri in prosa.

(4) Detto *Fulvio: Le fatiche comiche.* Parigi, 1623.

(5) È detto composto per il Bruni da **Francesco Andreini.** È noiosissimo.

in laude della discordia, la bellezza causa effiziente (!) *in amore, laude della proporzione, chi più ami l'uomo o la donna, le febbri d'amore, dimostrante ogni uomo ladro, ecc.* (1). Due, un po' più vivaci, sono in dialetto: *Prologo da Pantalone* (in veneziano), *Prologo da Gratiano* (in bolognese misto di latino).

Ma non intendo di dimostrare quì compiutamente questo stato di decadenza che invade la Commedia dell'arte nel secolo XVII, assai prima dunque della epoca che a tale decadenza ordinariamente si assegna. Mi basta aver ciò quì rilevato e mi affretto a un rapido esame dello *scenario* succitato. — È detto che " Orlando di Lasso... inventò il dilettevole soggetto „. Ma sarà vero? Se no, vuol dire che lo scenario è ancora più antico dell'epoca in cui fu rappresentato, e ciò giova alla tesi da me sostenuta, e la conferma tanto più; se è veramente invenzione del Lasso, vuol dire che la Commedia dell'arte era già così diffusa e così esplicitamente svolta, in tutte le sue parti caratteristiche, da permettere una invenzione, in ogni sua parte e per ogni rispetto, così compiuta. È detto che il Lasso e messer Trojano " composero le parole „, ma si può credere che, da un giorno all'altro stendessero distesamente la Commedia, così che ognuno degli attori imparasse a memoria, in un giorno la sua parte, o almeno, se non tutta, le scene principali? Io credo che si voglia parlare di *Scenario*: di quella tela che si doveva distribuire a ciascuno degli attori, per concertare le

(1) Sono circa 50. Alcuni sono d'occasione, scritti durante la sua dimora in Torino.

parti e perchè ciascuno appunto si preparasse a sostenere il carattere che gli veniva assegnato.

Procediamo ora con ordine a studiarne gli elementi, per vedere di portare qualche contributo, se è possibile nuovo, di erudizione intorno a questo soggetto della Commedia dell'arte nella sua forma più schietta.

La Commedia intanto è detta " all' improvviso ", coll' appellativo appunto che le fu più frequente, giacchè " *Commedia dell' arte* " non si chiamò che negli ultimi suoi tempi. È detta " *alla Italiana* ", e il Perucci, appunto nella sua citata *Arte Rappresentativa*, scrisse che era " una specialità de' comici italiani ". Carlo Gozzi pure ha scritto di essa che era " un pregio d' Italia ". Le maschere vi sono fissate coi loro nomi e coi loro dialetti. È maravigliosa la esattezza del linguaggio che era convenzionale negli scenari (1). C' è la musica negli *intermedi*, come ancora raccomandava più tardi il Perucci (2). La azione si svolge in *tre* atti, che è il vero tipo della Commedia dell'arte e di quella *popolare scritta* che studieremo, mentre la Commedia erudita e le imitazioni sue di ogni maniera sono ordinariamente in 5 atti (3). Si noti ancora che l' *intrigo*, che spiega tutta la nostra Commedia erudita, qui ha poca parte e l' azione non si svolge certamente sui grandi viluppi di esso (4).

---

(1) V. per ciò **Perucci**, *Op. cit.*, 363-364.

(2) Id.

(3) Tutte le *Comm.* (40) date dagli *Scenari* dello **Scala**, sono di 3 atti.

(4) NB. Fra i personaggi, tutti caratteristici, manca in questo

Verrebbe desiderio di conoscere qualche cosa intorno al modo di vestire degli attori di questa *Commedia dell' arte* e in genere del *teatro popolare.* Il *Bartoli* (1) ha raccolte parecchie notizie e segnate le fonti principali e c' è davvero ben poco da aggiungere. Ecco tuttavia una piccola curiosità, una specie di didascalia sul modo di vestirsi, di *truccarsi* e di comportarsi degli attori d'una Commedia del secolo XVI. Nel Cod. CCLXXXVIII, Cl. IX, dei mss. ital. della Biblioteca di S. Marco a Venezia, c' è, scritta in volgare, una Commedia intitolata *Flavio*, in capo alla quale sta in latino il seguente elenco dei personaggi, colle note che li accompagnano (2):

" *Heremita* imprimis barbatus niger et squallidus,
" vox ejus tenuis et clara, pausisque crebris
" eodem sono recto.
" *Tyresius* juvenis comptus aeger... prima sena, vox
" acuta, arrogans postmodum submissa, clara,
" suspiris et pausationibus commixta.
" *Piluvius* servus satis ornatus capillis brevibus prom-
" ptus cito motus, hyhni facit. Verba ejus so-
" nora acuta et cito prolata.
" *Olympius* maiori natu servus minus ornatus aspectu

Scenario soltanto il *Dottore.* Si dice che fosse tale maschera invenzione di *Lucio* famoso attore, vissuto intorno al 1560 (Cfr. **F. Panigarola**, *Comm. sopra Dem.* Part. 6 a), che ne avesse preso il tipo in Ferrara da un barbiere, un tal mes. *Gratiano delle Cetiche.* (Cfr, **Quadrio** - *Op. cit.,* II, III, 3.)

(1) *Op. cit.*

(2) V. per la descriz. del Codice, il I vol., di prossima pubblicazione, della " *Vita ecc. di A. Beolco, Ruzzante* ".

" gravior verba clara et submissa aliquando
" etiam tacita ardentibus interfecta.
" *Cypressia* famula Trigosnico (?) fere... servili plu-
" squam habitu vestita vox tenuis clara timida
" citius quam arguta.
" *Iacinthia* quasi Cypressiae coetanea formosa civili
" habitu et gravi compto (!) vox tenuis pausata
" verum increpatione acuta.
" *Mesina* serva juvenis prompta gestu et verbo voce
" acuta hylari et clara.
" *Pyrronius* senex irosus civili toga voce et debili....
" Nihil est quod laetitiae magis afferat audienti-
" bus quam in hujuscemodi collocationibus recitan-
" tium decens habitus, gestium observatio et vocis
" convenies sonus liquide non unomet modo perfe-
" renda sunt omnia sed interloquentius (!?) servata
" conditione etenim sicuti consona sum (?!) ruribus
" verba recte prolata. . . . . .
" Quap. haec paucula accipite et quale verbo et
" habitu recitantis esse debeat intellectu comprehen-
" dite ubi..... parabolae extiterunt pausatione uten-
" dum ibi animadvertite ".

In un Cod. pure marciano (XC, cl. XI, IV) esiste una Commedia intitolata: *Il maritaggio di Claretta.* In questa Commedia, c' è, a interrompere l'azione d' un Atto (III), come un intermezzo comico, che è formato così: " qui vengono due uno artiere, el altro
" civile, ma mal vestiti, et contrafati come ciechi e
" stroppiati con le mani stravolte, con il collo torto,
" e con quelle scimmierie che sia più possibile, acciò
" movino a riso l'uditorio ".

Il *Prologo* nel nostro scenario vien detto da un villano, vestito *alla cavajola.* Il *Minturno* (1), verso il 1563, scriveva: " Fra Salerno e Napoli è una città " chiamata la *Cava*; la gente di questa altro traffico " non ha, se non di tesser lino, e di murar càstella, " palagi, case, e cessi per tutto il regno, e la maggior " parte di essa e di sì grossa pasta, che un Carne- " sciale sarebbe assassinato da Monna Quaresima, se " non havesse alcun di loro che comparisse ne le " *farcze* (per dirle a nostro uso, o ne le Comedie par- " lando all'antica) o almeno che li contrafacesse, im- " perochè è cresciuta tanto lor grossa piacevolezza " che non sol quì a Napoli, ma per tutto il regno, " anzi quasi per tutta Italia, le Comedie che si fanno " nel Carnesciale, senza uno personaggio che rappre- " senti alcun di questi dalla Cava, han sapor di ran- " cido, perchè essi sono heredi in burgensatico de " le Comedie Atelane, che faceano ridere a la sgan- " gherata gli uditori del tempo antico „ (2).

Prologhi fatti dalla maschera del *Villano* sono frequentissimi nella Commedia dell'arte e caratteristico è quello indicato nello scenario dello Scala (Giorn. 6) " *Il vecchio geloso* „, in cui *Cavicchio* canta " *alla norcina* „ e narra ridicole novelle. Anche nella *Amarilli, Pastorale* di *Cristoforo Castelletti* (3), il prologo è fatto da *Cavicchio Villano*, che è un capraio. Com.:

---

(1) *Arte poetica,* II, 214.

(2) Cfr. **Torraca** - *Studi di St. lett. Napolet.* — Livorno, 1884 — *Le farse cavajole,* p. 85; dove è parola della loro diffusione nel secolo XVI.

(3) Venezia — *Vecchi* — 1606.

" Corpo ch' io non vo' dir de la Versiera
" Mi corron dietro uguanno le disgratie
" Più che le mosche a la giuncata fresca.
" Non è mai dì che non mi fia rubato
" Una capra o un capretto ecc. ecc. ".

Anche nella Commedia scritta dunque ebbe questo tipo larga diffusione. Ma non è questo luogo da occuparsi di ciò (1), tanto più che premerebbe massimamente risolvere l'ardua questione delle origini, alla quale ho appunto accennato altrove, parlando di una ricerca speciale sul tipo del *Villano* nella letteratura popolare durante il medio-evo.

Pantalone si vestì, nello scenario che studiamo, " con un giubbone di raso cremesino, con calze alla " venetiana, di scarlatto: et una vesta nera, lunga " in sino a terra con una maschera, che in vederla " forzava la gente a ridere ". *Pantalone* infatti così si presenta nella sua figura genuina e più antica. Credo che, eziandio quanto al suo carattere, quì sia rappresentato in una delle sue forme più antiche. È infatti *Il Magnifico.* Il *Galanti* (2) dice infatti di aver veduta una rarissima opera del sec. XVI, nella quale appunto, fra vari costumi d'Europa, c'è, per Venetia, un costume del " *Magnificus larvatus (Le magnifice ma-* " *sque — Der Magnifico in masher)* " che " ha il ber- " retto basso, rotondo; la larva sul viso, con naso " grande e ricurvo; della larva esce una lunga barba.

(1) Dedico uno speciale capitolo del mio lavoro intorno al *Ruzzante* appunto a questo argomento.

(2) F. Galanti - *Carlo Goldoni e Venezia nel secolo XVIII,* — Padova, Salmin, 1882; pag. 167.

" Ha un corsaletto abbottonato, cintura con un orna-
" mento sporgente al centro, in cuojo, fazzoletto
" allacciato ad essa, e una specie di pugnalone; dalla
" cintura al piede e attillato; porta pianelle ".

Si stampa da secoli un curioso Contrasto popolare, che va sotto titoli diversi (1), nel quale sono chiamate a fare una *bravata* le varie maschere italiane e insieme ad esse un *tedesco*, un *francese*, un *inglese*, che devono essere di aggiunzione recente. In capo c' è la maschera di *Pantalone*, che riproduce a puntino quella dal *Galanti* citata, e ha anche il *pugnalone* in mano. Il principio di questo Contrasto, che è comunissimo fra i volghi veneti, suona:

" L' altro giorno in piazza Serra (2)
" È successo un'aspra guerra —
" Combattendo tra due soldati
" Con pugnali e spade armati.
" A questo rumor —
" A questo terror —
" Corriva la gente
" di dentro e di fuor.

(3) *Veneziano*

" Un veneziano vestito di sotto
" Che 'l pareva un gambero cotto,

---

(1) Ne ho davanti una ediz. recentissima. È pubblicata a Milano (Ranzini, 1882), e si intitola: *I Dialetti*. Ne conosco copie senza titolo e una: *Contrasto di maschere*, che è del sec. XVII.

(2) Nella versione popolare vaneta dice: .... " *in piazza de sera* ".

(3) Variante

" Alla fine un caso strano

" Viso lungo e naso grosso —
" Un cortello aveva in dosso;
" C.... donnáu!
" Cossa el xe stao?
" O ve ferméve,
" O ve cavo el figao! „ (1)

Questo è dunque il più antico costume della maschera di *Pantalone*. *Pantalone* poi, quanto al suo carattere " crapulone e concubinario, che frequenta " le osterie, che diventa ridicolo facendo il ganimede " colle fanciulle e colle vedove,..... che è spesso " sciocco all'eccesso, zimbello delle donne accorte „ (2), è più vicino alle origini che, non quando rappresenta quel " buon diavolo, che si lascia sempre in- " gannare da figliuoli e dai servi e che finisce sempre " per perdonare „ (3). In questo ultimo è così palese

---

" Si presenta un veneziano
" Tutto rosso vestito di sotto
" Che 'l pareva un gambaro cotto „.

(1) La variante popolare: " *Tirêve in là, se no ve cavo el figáo* „. Le altre maschere italiane, sono: *Piemontese, Bergamasco, Napoletano, Genovese, Milanese, Bolognese, Contadino.*

(2) **A. Bartoli** - *Op. cit.* — Questo tipo è frequentissimo nella Comm. dell'arte. Cfr. gli scenari dello Scala: *Il Pedante, La gelosa Isabella, Il Cavadente, Il vecchio geloso, Le burle d'Isabella, ecc.*

(3) **A. Bartoli** *(Op. cit.* XVI*)* non cita un solo esempio di *Scenario* nel quale Pantalone rappresenti questo tipo: almeno della raccolta dello Scala, che è la più antica. — Il **Cecchini** *(Frutto ecc.)* lamenta che, al suo tempo, il *Gratiano* diceva troppi strambotti, come, p. es. a Pantalone:

" *Piantalimon, petulon, pultronzon* „, e peggio; e poi nel fine, dopo mille ingirie, " far si che, *convenga a Pantalone dargli in mo-* " *glie la figlia* „.

la influenza della Commedia erudita, che non c'è affatto bisogno di spendere parole per dimostrarlo. Non saprei (nè il Bartoli seppe) citare un solo esempio di antica Commedia improvvisa che adombrasse questo tipo di *Pantalone* affatto Plautino (*Senex*). Mi pare poi che riuscirebbe affatto impossibile dimostrare una derivazione del secondo tipo dal primo; così che ci troviamo per questa maschera davanti non già ad una sovrapposizione del tipo classico sul popolare, ma ad un doppio tipo. Ci riesce poi facilissimo, per gli accenni che abbiamo fatti, dimostrare che il primo dei due tipi è appunto il più antico.

Nella Commedia scritta il *Vecchio* è sempre in azione. C'è anche la donna (1). La burla per la quale il vecchio innamorato trova invece della donna amata un giovane che lo caccia via a furia di bastonate, è derivata dalla *Casina* di Plauto (2).

Il *Vecchio innamorato* è una antica tesi della Commedia erudita. Una Commedia di *Donato Giannotti* si intitola appunto *Il vecchio amoroso*. Una arguta e libera satira del *vecchio* che vuol farla da giovane è nel *Capitano* di *Lodovico Dolce* e nella *Cameriera* di *Nicolò Secchi*. Ma il *vecchio* (*Biagio* nella prima e *Americo* nella seconda) resta burlato.

Nell'*Ermafrodito* di *Girolamo Parabosco*, il servo *Magagna* induce il suo padrone *Miniato*, vecchio, innamorato della cortigiana *Polissena*, a ballare sotto

(1) V. nella *Furba* del Marzi. La vecchia innamorata è qui un tipo ridicolissimo.

(2) È frequentissima nella Commedia scritta. V. la *Clizia* del Macchiavelli e *Il ragazzo* di L. Dolce. Nell'*Errore* del Gelli, il vecchio, in luogo della amata, trova la moglie.

le sue finestre, e con un canto che sa di Commedia popolare da lontano:

" Questo è quel suono che fa saltare
" Giovani e vecchie, gagliarde e stanche
" E con misura le fa ballare
" Mena le lanche su per le banche. "

Che questa infatti fosse una canzone popolare provano le seguenti parole della serva *Narda* nei *Vani amori* di G. Loredano: " Meffe (?) no colui che fece " la canzone di Santo Erculano: *mena le lanche su* " *per le banche*, non sapeva tanto (?) ".

Ecco dunque un'altra ricca fonte di studi delle influenze della Commedia popolare sulla erudita e dello svolgimento di questa ultima nei suoi caratteri peculiari.

Venendo allo *Zanni*, nello scenario che abbiamo sott'occhio, parlò in *bergamasco*. Il Goldoni diceva che i due *Zanni (Arlecchino* e *Brighella)* erano entrambi stati presi a Bergamo. Nella citata opera veduta dal *Galanti* (1), c' è subito dopo a quella del *Magnifico* la figura del *Zani famulus (Zani servitor — Zani der Diener)*: " ha una specie di corno ducale " in testa con piume e corona: la piccola larva al " viso; e tutta barba; con camiciotto corto e slac- " ciato; calzoni larghi, corti, e scarpini; con man- " dolino piuttosto grande e in atto di suonare ". È la antica veste di Brighella. Questa di farlo in *Ber-*

(1) *Op. cit.* — Note, pag. 549 (76).

gamasco è la più antica usanza (1). Il *Cecchini* (2) lamenta che il vestito dello *Zanni* al suo tempo si fosse troppo allontanato dalle origini: " l'abito oggi si è " molto allontanato et a gran passi discostatosi dal " convenevole; poscia che invece de' tacconi e rattop- " pamenti (cose proprie del pover huomo) portano " quasi un recato (!) di concertate pezzete „.

Nella *Bizzaria di Pantalone* del *Gatticci* il *Zanni* è vestito di bianco (3) e si presenta così (Atto I, Sc. 2): " a so' cittadì montanar delle valladi in con- " fin di Bergamasch, e so nasud l'an chi castrava i " porc, Missier, poch denanz del quatordes.... „.

Una scena curiosa avviene allo apparire nel nostro scenario del *Zanni*. Egli dice di pensare con dolore alla morte della moglie del padrone, perchè ricorda " *i maccarú e sbruffedei* „ che ella gli ha fatti mangiare. E fame ebbe sempre lo Zanni. Nella citata " *Giostra amorosa* „ (4), zibaldone di cose popolari, è una " *Canzone alla bergamasca* „ di *Zanni*, che comincia:

" A i armi a i armi o mei budel affamadi,
" Corrí so tug i armi o mei budel affamadi;
" Corrí so tug in guardia al gargatù,
" che 'l s'avisina un piat de macarù... „ ecc.

---

(1) **Perucci** – *Op. cit.*, 283.

(2) *Frutti ecc.*

(3) Atto I, Sc. 3: **Graziano**, *di Zanni*: " al ie vestid d' bianch', " ch'el par' na piégora „. Graziano è vestito di nero.

(4) È, come si disse altrove, anonima; s. a. e l., ma indubbiamente del sec. XVI, e non molto in fine.

Le prodezze di *Zanni*, come mangiatore, sono da lui stesso celebrate in 8 stanze, in dial. bergamasco, nel citato *Contrasto del Fortunao e del Zani*, *ecc.* (1576, s. l. e anonimo).

Negli *Stroppiati* del *Verucci* (1), *Francatrippa* è sempre affamato. Il suo ideale è di " far una magnada " de maccarù, lasagne, tortei, caponi, polastri, vedella, " figadei e castron, ..., e star allegramente „. Un curioso libretto del sec. XVI, pubblicato senza indicazioni di luogo, di stampatore e di anno (2), si intitola: " *Vanto del Zani, dove lui narra molte segnalate* " *prove che lui ha fatto nel magnar* „. Sono alcune briosissime ottave in dialetto bergamasco (3).

I *lazzi*, che fanno in più luoghi dello scenario *Pantalone* e il *Zanne*, sono fra le parti più caratteristiche, come è ben noto, della Commedia improvvisa (4). Questi urtoni di Zanne a Pantalone, questo prendersi in ispalla e far la ruota, e il cacciarsi dentro a un sacco, e le scaramucce e le bastonature, sono argomenti di riso che piacquero assai nei primi tempi di questo genere di letteratura popolare e che forse si potevano ricondurre a quegli esercizi ginnastici e acrobatici dei saltimbanchi e degli istrioni, che nel

---

(1) Venetia — Salvadori, 1637.

(2) Libri - *Cat.* 165, 2. Esiste nella Marciana.

(3) Fra le numerosissime operette che si riferiscono al *Zanni*, mi piace qui notare: " *La piacevole astrologia del Ravanello* (s. l. " e a.), seguita dalla *genealogia di Zani* „, in dial. bergamasco. È curioso pure: *Capitolo in lode del Bocal, con un sonetto d' un viaggio del Zani a Venetia* (s. l. e a., ma del sec. XVI).

(4) Bartoli - *Op. cit.*, LXXXVII.

medio-evo sparsero i primi semi della Commedia dell'arte. Proseguendo sulla via del suo svolgimento storico, la Commedia dell'arte, negli scenari dello Scala, non ha più queste volgari fonti di riso, ma i *lazzi,* benchè spesso sboccati, si fanno più arguti e più maliziosi, affidati in fine unicamente alla lingua dell'attore.

Il tipo del *Capitano* è rappresentato in questo scenario da un *desperato Spagnolo* e addirittura da un *Don Diego di Mendozza* (1). Egli esce " già col " cuore sommerso nel pelago della rabbia ", e prima di tutto narra le prodezze sue al suo servitore. Il Riccoboni (2) scriveva che la maschera del *Capitano* fu introdotta in Italia dagli Spagnuoli, ma è certo tuttavia che la sua forma primitiva fu il *bravo* (3), che, anche nella Commedia dell'arte, è spesso veneziano (4). Uno studio su questa maschera, già degenerata ai tempi del Cecchini, sarebbe molto importante. Noto quì alcuni curiosi appunti che trovo fra le mie note su questo proposito e che non ho visti citati ancora. Chi mi sa dire che cosa indicasse uno *stecco* (?) che il *Capitano* portava sul cappello ?. Nella

---

(1) V. per le origini la *Farsa* del Venturini che pubblichiamo riassunta in questi *Saggi.*

(2) *Ist. du th. it.* — I, 56.

(3) V. anche nella citata *Bulesca.*

(4) Cfr. **Bartoli** - Op. cit. LIV. Aggiungo ai nomi del Cap.o ivi citati quello di *Cap. Podipponte,* che è in una Commedia senza titolo, nel Codice CCXIII, Cl. XII lat., della Marciana. Pare del sec. XVII. Gli altri personaggi sono: *Vernaccia parassito, Logodedalo* pedante (parla latineggiando), *Lucio* e *Marcello* scolari.

Bizzaria di Pantalone del Gatticci (Atto II, Sc. 3), vien detto al *Capitano*: " datemi quel stecco d'argento, " che havete nel capello ".

Belle raccolta di *generici* del *Capitano*, oltre alle già note, e citate, sono:
" *Le spaventose hiperboli del gran Capitano Coviello* " — Venezia — Lovisa 1725. *(Bibl. Marciana)*, e, più antiche:
" *Rodomontodas Espanolas — Traduz. in francese e in* " *italiano da Lorenzo Franciosini* " — " *Cauate da* " *Commentari de spaventevolissimi, terribilissimi et in-* " *vincibili Capitani, Amazzamori, Cocodrillo e Scheggia* " *brocchieri* ". Milano - per G. Pietro Cordi - 1643, in 12° - *(Braidense di Mil.°)*.

Del secolo XVI è una uscita del *Capitano* nella operetta: " *Historia noua de barzelette, capitoli, stram-* " *botti et pater noster di villani cosa molto bella et delec-* " *teuola da ridere composta da più autori* " (s. l. e a.). Precedono a questa *canzona* due incisioni che rappresentano sfide. Ecco, nella sua ortografia, il componimento, che mi pare assai vivace:

" La me chiocha, la me monta,
" la me grilla, la me infiama,
" la me incende, la me infama,
" la me spinge, la me ponta —
" La me chiocha, ecc.
" Son bizarro e sbardellato!
" Non me stimo par al mondo
" quando in ira son montato
" tirrarebbe el cielo al fondo

" vivo lieto e sto iocondo
" quando lira al cor e gionta —
" La me chiocha, ecc.
" Quando impugno la mia spada
" e che voglio far questione
" fazo far tal spampanata
" chi se trova ogni cantone
" vengon poi mille persone
" ha pregar che lira smonta —
" La me chiocha, ecc.
" Con mia spada ho fatto prove
" excellente e smisurate
" più che mai facesse ancora
" paladin con le sue spade
" tre persone ho za passato
" ha tirar una sol ponta —
" La me chiocha, ecc.
" Fo tremar iove nel cielo
" con ciaschun che seco regna
" quando irato drizo el pelo
" de fugir ognun s'ingegna
" per paura che non vegna
" ha prestar l'ingiuria et onta —
" La me chiocha, ecc.
" Io me sento tanto fiero
" che sel fusse Hector de Troia
" con mia spada el mio brochero
" gli diría ingiuria e noia
" venga pur che venir voglia
" chio non temo di sua onta —
" La me chiocha, ecc.

E davvero prezioso è questo che segue, che vorrei chiamare *il generico dei generici* del *Capitano*. È tratto dal Cod. Marciano 309, Cl. IX; appartiene indubbiamente al seicento. Credo manchi d'una strofa in fine. Eccolo:

" P....! mo posso pur rengratiar Dio
" Che m' ha fatto si bravo e si valente,
" Che no gh' è, no gh' è sta, nè da qua indrìo
" Mai ghe sarà tra l'universa zente, -
" Cerca chi vuol, - un homo el pì forbìo:
" Che ho fatto cosse mi, che a male stente
" No me vien crésto pì da le brigate:
" E si del tutto è pur la veritate.

" Tra l'altre cosse, dormo su un stramazzo
" che è tutto pien de barbe e de cavéi, (1)
" Che ho tirà zo del cao, zo dal mustazzo
" A pi' d' un million con sti me' dei.
" E ho sì forte man, sì forte brazzo,
" Che con un pugno frantúmo i cervéi.
" Dar po' d' un pe' in tel c.... a qual se sia,
" Tel batterò da qua fino in Soría.

---

(1) Nel *Pellegrino* di Gir. Parabosco (Venetia 1586), il Capitano Spavento dice:

" . . . . . quanti visi,
" quanti nasi ho schiacciati et occhi chiusi,
" quante barbe pelate! Oh io ti giuro
" che il letto dove io dormo è fatto tutto
" de' peli de la barba di coloro
" che hanno avuta tal' hor la mia disgratia ".

" Se 'l gh' è nissun ch' orsa (2) guardarme in fazza,
" Tuti se c.... soto de paura:
" Chè ho proprio una ciera che menazza,
" Da mandar tutti i morti in sepoltura.
" Quante volte in gallía gera bonazza,
" E mi, con una sola guardaúra,
" Feva scurir el sol, scurir la luna
" E de subito in mar vegnír fortuna!

" Mi no me vardo in spechio squasio mai,
" Perchè tremo dal cao fina ai pie'.
" Oh! che péggi che fazzo indiavolái!
" Che terribili occiáe che xe le mie!
" Che mustacci che porto insangonai
" Tuti e la barba zo, da le feríe,
" Che dago a questo e a quel con tal stramazzo
" Che lo sangue me sbianza in tel mustazzo.

" Tiro tal botte e meno cussì forte,
" Co metto man, che fazzo tanto vento,
" Che chi s'imbatte a esser là per sorte
" Pía tanta tosse, tanto sferdimento,
" Che i sta per otto dì male a la morte,
" E ghè de quei che fa fin testamento.
" No ghè basta a guarir, co' disse un gieri,
" Quanti pimenti ha tutti i spiciéri.

" De' sto Nadal a giurco (?) una ferìa
" Che, no sta ben a mi dirlo, - mo, basta! —
" Che la fu cossì larga e sì fondìa,
" Che un lenzuol de sfiláì gh' andè per tasta (?).

---

(2) Osa.

" Tiro zo squarzi, al sangue de me fia !,
" Che un disse che i omeni è de pasta.
" Sfendo d' un colpo un omo in do cavézzi,
" E sfonderáve un monte anca in do pezzi.

" Zaffi' n' ho geri l' altro un per un brazzo,
" E sì tel tresi in su, per Dio, tant' alto,
" Che el de' squasio a la luna in tel mustazzo...
" Pensè a vignir zo sel fe' un gran salto !
" Co el de' po' zoso, el dette un tal stramazzo, -
" El dette a ponto in mezzo de Rialto, -
" Che el se fese in pì pezzi e in pì menuzzi,
" Che a far menestra no se fa i capuzzi.

" Mi no ho parte in mi che tutto quanto
" No faza cose fuora de natura!
" Co sti me denti rompo anche un diamante,
" Che xe pur una cossa cossì dura!
" Con 'sti mie' pie' ho buttao zoso tante
" Porte, che no gh' è fin, no gh' è misura;
" E chi volesse dir quante le è stàe,
" Ghe sarave da dir tutta un' istáe.

" E ghe n' ho buttae zo tal dì de quelle,
" Con tanta forza, con tanta ruina,
" Che è vegnúo zo la casa anca con elle,
" Càmare, scale, pórtego e cusina !
" Tirarávé anche zo dal ciel le stelle
" E farave de tutte una fassina ;
" Pur chè podesse ongiarme (?) un dì là suso...
" Ma daspuó che no posso, m' ho per scuso.

" Ho détto pur assai de' sto mio brazzo,
" Ma ghe sarìa da dir un mar de cosse!
" No me se pol opponer zà, se el fazzo....
" No le dirave mi, se no le fosse!
" Venni gieri a le man con un bravazzo,
" Che se sa ben chi l'è, tutti el cognosse....
" O, per dir mêgio, el giera cognossúo,
" Chè no l'è arivà, el gramo, al dì de ancúo.

" No digo questo zá per questo solo:
" Chè no m'è gnente a mi mazzar un omo;
" Ma per tagiar la testa a un colpo solo,
" Come a costù, me tegno valentomo....
" Ma el xe che quella testa, andando a suolo,
" Passò da lai via d'un puover' omo,
" Che giera là, con tanta vigoria,
" Che el sbasì là anche lu de longo via.

" Meno con una furia e de tal sorte
" Che no se puol durar co 'l fatto mio,
" E menerave colpi anche più forte,
" Ma temo puó de trarghe el brazzo drio....
" Quanti per questo ha scapolao la morte!
" Benchè de quanti è vivi e che ho ferìo,
" Tutti i ho, te so dir, sì malmenai
" Che i vorave pi' presto esser crepai.

" Dio xe sta lu quel che ghe ha provisto
" Che no menasse si terribilmente,
" Che in puochi zorni s'avarave visto
" Che averae fatto fuora un mar de zente.

" E certo l'haráe in questo de (?) l'ha visto
" Che no ghe giera remedio altramente
" A menar botte sì desmesurae
" Che no morisse un mondo de brigae.

" Dio m'ha messo nel cuor lu sta paura,
" Che fa che vaga un puocho retignuo,
" Benchè, a' sta foza, ho fatto pi' fattura
" Che nessun altro che sia mai nassúo,
" E to mandao più corpi in sepoltura
" Che no nasce canelle in 'sto palúo:
" Tanti ho mazzai fin qua, che ve prometto
" Che l'inferno è zà cargo a martelletto.

" Digo l'inferno solo e sì no digo
" Nè purgatorio mi, nè paradiso,
" Chè chi muor de mia man xe del nemigo:
Tuti muore danai, mi ve l'avviso;
" Perchè a la prima botta e ghe la ligo
" Tal che i no ha tempo i grami siando in uso
" De morir, e morando alhora alhora
" De podér confessarse un quarto d'ora.

" E de qua xe che el diavolo e la morte
" Sì me xe, credo, a mi schiavi in caena,
" Chè ghe n'ho mandao a un tanti a le porte,
" Che se puol serrar a mala pena;
" L'altra la fazzo trionfar de sorte,
" Che la puol ben impirse a panza piena,
" Me ne lievo ogni dì tanti davanti
" Che la fa, te so dir, dei bravi avanzi!

" La fà custía per mi tante facende,
" Che la xe zà doventà ricca a canna;
" La so' possession per mi ghe rende
" Pì de do brazza in cambio de una spanna;
" Per mi la butta via, squaquara e spende!
" Mo d'una cossa sola la se afanna,
" Che mi no muora, perchè in quella volta
" Tutta sta gratia ghe sarave tolta.

" Subito che mi muora, arecordeve,
" Che la morte fallisce alhora alhora:
" O che 'sta cossa ghe sarae sì grieve
" Che la se tegnerave andà in malhora....
" Perder un homo co son mi! Penseve!
" Che te la fazzo viver da signora!
" Credéme a mi, d'un dì che sia sbasío,
" Che la morte fallisce el giorno drìo.

" Donde mi credo che per sto respetto,
" Purassá volte no sia sta amazzao,
" Chè ho scapolao più morte, ve prometto,
" Che no ho, se puol dir, cavelli in cao.
" Essa che vede mo che con effetto
" Col mio morir ghe manca anch' essa el fiao,
" Zoè che la fallisce a va in malhora,
" Mai la me ha fatto, in tante volte, fuora.

" Se la no fosse restà per paura, —
" Forse ella più de mi, che mi de essa, —
" E che vedando in mi tanta bravura,
" E che se la stimava a muó una vessa (?),

" La se abbia essa mo' messo in scatura (?),
" Che no mazzasse mi la morte istessa ?
" Che l' abbia dubità dagnhora in quella
" Che no ghe desse mi la morte a ella ?

" Per sta rason credo ancha che, quando
" Che morirò, — che al fin se muor, per Dio! —
" Che el diavolo ancha esso dubitando,
" Più che mi de ello, lu del fatto mio,
" Abbia pur fatto in vita mia mal grando,
" No vorrà tuorme e me manderà in drìo;
" Perchè in effetto el sa de mi ben questo
" Che ghe darave ogni trato el só pesto.

" Mo aldì; mo sta zuobia grassa in piazza
" D' un bravo toro, che me vene adosso,
" Che fo l' honor quel di de quella cazza,
" Bestiale, imbaváo, de pelo rosso....
" Ghe n' è puochi, a la fé! de quella razza!....
" No fo mai visto el più grando e el più grosso!...
" Mi no me muovo, e saldo in sú i do' piè,
" Stago aspetar de far con lu le mie.

" Col me xe sora, el zaffo per un corno;
" E lu trá, salta, dai, mena e reména....
" Tel tiro un pezzo a muó d'un zurlo in torno,
" Daspuò tel torzo in su tutto in la schena:
" Tanto che fi che ognun romase storno;
" E, vedando, el credeva a mala pena,
" Chè el se tocca per fina el c.... col cao;
" Così fi de quel toro un bozzolao.

" Ghe n' è voléu mo più de ste mie pruove?
" Voléu che tase o pur che vaga drio?
" Ve ne dirò mi sempre de più nuove,
" Sempre de più massizze, da par mio...
" E sì ve mostrerò, p.... de Giove,
" Che in tutto el mondo no ghe xe un par mio...
" Ve ne vuoi dire anchora una donzéna...
" E puo' ve lago e sì me calo a cena.

L' *Innamorato* è nella Commedia dell'arte la parte che deve più aver risentito delle influenze letterarie. La sua e quella dell'innamorata sono le così dette *parti toscane*, per le quali il Perucci (1) voleva che i comici studiassero " di sapere la lingua perfetta " italiana, con i vocaboli Toscani, se non perfetta- " mente, almeno i ricevuti, ed a questo conferirà la " lettura così di buoni libri Toscani; come gli *Ono-* " *mastici, Crusca, Memoriale della lingua del Pergamino,* " *Fabbrica del mondo, Ricchezze della lingua* ed altri " Lessici Toscani, con la detta Prosodia Italiana del " P. Spadafuora per le brevi e per le lunghe „. Nicolò Barbieri (2) scriveva: " I comici studiano e " si muniscono la memoria di gran foraggine di cose " come sentenze, concetti, discorsi d'amore, rimpro- " veri, disperazioni e delirii, per haverli pronti alla " occasione; e i loro studi son conformi al costume " dei personaggi che loro rappresentano „. E il *Cec-*

(1) *Op. cit.* 195.
(2) *La Supplica* – Capitolo VIII.

chini (1) (" Sopra la parte dell'innamorato „): " Sogliono questi, che si compiacciono di recitare la " difficil parte dell'Innamorato, arrichirsi prima la " mente di una leggiadra quantità di nobili discorsi " attinenti alla varietà delle materie, che la Scena " suol apportar seco „; e suggerisce loro di leggere molti *libri eleganti.* Queste parti di innamorato, delle quali il Perucci dà curiosi *Concetti*, ebbero larghissima diffusione in tutta la Commedia letteraria e popolare, e quanto alle idee (2), e alla forma si potrebbero dire l'ultimo asilo del Petrarchismo (3). Sarebbe interessante uno studio su questo argomento e forse da nessuna fonte come da questa trarrebbe maggior copia di esempi e di prove la teoria oramai accettata che nei poeti lirici del secolo XV (sulla fine) e del XVI siano da ricercare le origini delle abberrazioni secentistiche. È indubitato che in questo scenario che studiamo la parte di *innamorato* è appena disegnata e non ha sviluppo alcuno, mentre occupò tanto autori e attori della Commedia improvvisa e della letteraria.

Un *Concetto d'amor corrisposto* è il seguente (4): " Corri tutto negli occhi, mio cuore, per beatificarti " nella vista della tua cara, e s'egli è vero che più

---

(1) *Op. cit.,* 18.

(2) V. i *Frammenti* e le *Lettere* di Isabella Andreini.

(3) Nella *Bizzarria di Pantalone* del Gatticci (Atto I, Sc. 1):

" Corpo senz'alma, e fonte senza humore,
" Pesce senz'onde, senza giemma anello
" È colui che non sente amore (!) „.

(4) Perucci - 199.

“ vivi nell'oggetto amato che in te, anima mia, gioi-
“ sci e rallegrati e brilla scorgendo chi ti dà e moto
“ e vita „.

Una *Chiusetta d'amante tacito:*

“ Per scoprir, per parlar la mente adopro,
“ Penso assai, poco tento e nulla scopro!;

e *Contro amore*:

“ Amor, angue tu sei, se il tuo veleno
“ Sen corre al cor, mentre mi serpe in seno; „

e *Di pregio:*

“ Se mi sdegni, vedremo
“ Chi più stabile sia
“ La tua fierezza o la costanza mia, „

ed esempi si potrebbero citare a centinaja.

Ecco una *Dichiarazione* (nell'Atto I, Scena 1, della *Campanaccia* dell'Andreini). I personaggi sono *Gelinda* e il *Capitano Tremimarte*:

Gel. “ Ecco il trofeo delle vittorie, ecco il
“ Campidoglio di Marte, ecco il vessillo
“ d'amore!

Trem. “ Ecco il tesoro di beltà, ecco il museo
“ delle grazie, ecco il compendio degli
“ amori; oh! quanto, mia signora, dir
“ vorrei; ma nella facondia mutolo ri-
“ mango.

Gel. " Oh! quanto anch'io in sua lode espri-
" mere! Ma quanto dir posso è piccola
" stilla di profondo mare presso quello
" che dir dovrebbe ".

Una *Disperazione*, riportata del Perucci:

" Pietà più nel mio cuor non trova luoco,
" Vada il regno d'Amore a sangue e fuoco ".

Ho citato questo esempio di *disperazione*, perchè di qui si trae una prova novella delle relazioni fra il *petrarchismo* e queste parti di *Innamorati* nella Commedia. Le *Disperate* infatti divennero un genere lirico, talora con qualche legame al teatro, come le *sei* famose in dialetto di *Andrea Calmo*, e talora affatto indipendenti. Conosco una *Disperata* di *Simone di Ser Dino Forestani da Siena*, detto *Saviozzo*, che comincia:

" Le 'nfastidite labbra, in cui già posi " ecc.;

Apostolo Zeno conservava mss. una *Disperata* fra le rime di *Felice Feliciano* di Verona. Appartengono a questo genere " *Le bestemmie e maledizioni* " di *Jacopo Filippo di Pellanegra* (1). Una *Disperata d'amante mal corrisposto* è fra le *Rime* del *Tibaldeo*. Altre *Disperate* sono fra le rime di *Serafino Aquilano*, di *Giambattista Verini*, di *Bartolo Partivalla*, ecc. ecc. (2).

(1) Venezia, 1553.

(2) Ci sono anche le " *Contro disperate* ". Il Quadrio (II, 568) ne ha lette alcune in un raro libretto: (" *Fioretto di cose nuove* " Venezia 1508).

L'argomento sarebbe molto attraente, ma ci porterebbe lontani dal nostro scopo presente. Quello che preme constatare è il largo sviluppo letterario dato a queste parti d'*Innamorato*, che nelle forme più schiette e antiche della Commedia dell'arte dovevano invece averlo assai limitato.

Non mi fermo a notare particolarità notevoli del personaggio della *Cortigiana* in questo scenario. La sua è una parte, si può dire, passiva e tale deve essere stata nelle Commedie a soggetto più antiche. Ne abbiamo altrove parlato, e riuscirebbe importante uno studio che dimostrasse lo svolgersi del tipo della *Cortigiana* nel teatro, parallellarmente alle vicende della prostituzione nei secoli XV, XVI e XVII (1).

Una grande parte ebbero le canzoni nella Commedia a soggetto e in genere nella Commedia popolare. Anche nella Commedia erudita ne abbiamo veduti esempi. La Commedia del *Ruzzante* e del *Calmo*, che sta fra la letteraria e la popolare ne fa pure uso, come avrò altrove occasione di dimostrare.

Nello *scenario* che studiamo, *Pantalone* canta:

" Chi passa per questa strada ecc. "

e le canzoni sono nella Commedia popolare, ordinariamente, d'amore.

---

(1) V. le ricerche note del Canello intorno alla vita privata nel sec. XVI e alla condizione delle cortigiane.

Il Perucci riporta tre strane canzoni: *Canzone Napoletana del Gatto, Canzone calabrese, Xaccara calabrese Spagnuola.* Esiste un libriciuolo curioso assai, intitolato: " *Pazzia di Scapino con spropositi pazzeschi et canzoni* " *burlevoli, data in luce da me Federico Gabriel* „, in Bologna (s. a.). Contiene appunto moltissime canzoni. Trovo detto in una Commedia del Gatticci (" *I pensieri fallaci* „) che *Pantalone* canterà la canzone " *della bella Malgarita* „. Esiste in fatti un opuscoletto: " *Nuoua canzonetta della bella Malgharita. Nouamente* " *data in luce da Fioravante Marcheri detto il Verona* „ — Trevigi — Righettini, 1634 (1).

Spigolo dalle mie note questi altri accenni a canzoni popolari di genere teatrale.

1. " *Prima raccolta di Bellissime Canzonette Musi-* " *cali e moderne,* „ ecc. per il Sig. Remigio Romano - Pavia - Rossi, 1625. Sono 4 parti. Copiosissima raccolta di *Scapinate, Spagnole, bergamasche, napolitane, ecc.* A pag. 371, per darne un'idea, c'è una *Scapinata,* che comincia:

" Contend' in sto mio pett
" La gola con amor
" Am la bellezza, e me gusta el saor;
" E me sent un brusor,
" Un dolor, un timor, un rancor,
" Che m'abbrazza, me strazza e me amazza
" E par che 'l cor me formi sta parola:
" Scapin, lassa l'amor, tendi alla golla „. Ecc.

---

(1) Ne possiede copia il Dott. *O. Chilesotti,* Direttore del Museo Civico di Bassano.

E a pag. 77 " *Una canzonetta d'aria bellissima moderna* „ in veneziano:

" La mia cara Scarnuzza
" Ch' è del mio amor zelosa
" Me disse: sóngio mi la to morosa?
" Se ben la xe petruzza,
" Mi, che muoro per ella,
" Co un sospiretto, ghe rispondo: si...
" Puòlla trovar el più fedel de mi? „

2. *Canzonette di echo* (s. l. e a, in 8°; sec. XVI). Si trovano in questa operetta anche le " *Nozze del Zane* „ in dialetto veneziano (1)

3. " *Le canzonette de Mistro Rigo Forner et le* " *stanze di un medico schiavon che si chiama Mistro* " *Damian* „ - Venetia - Augusto Bindoni, 1547, in 8°. La prima parte è scritta in dialetto veneziano mescolato di tedesco. La seconda è in veneziano mescolato di schiavone, e " contiene el discorso in " ottava rima che un ciarlatano indirizza al popolo " per vendere le sue frottole „ (2).

4. Nella " *Opera Nuoua di Stanze, Capitoli* ecc. " di *Zan Bagatto,* „ altrove citata, c' è, in fine, una canzone: " *La bella Franceschina* „, che comincia:

" La bella Franceschina - ni nina - busina - ecc. „

---

(1) Ne trovai una copia nella Marciana. V. Libri, Catal. n. 1612 p. 259.

(2) Ce n' é una copia nella Marciana. Cfr. Libri, Cat. n. 1661, p. 267.

5. " *Opera Nuoua nella quale si contiene un in-*
" *sonio, che ha fatto il Zanni Bagotto, in lingua berga-*
" *masca. Cosa molto ridiculosa e bella, sicome ciascuno*
" *Spirito gentile, leggendo potrà intendere* „. (s. l. nuovamente posta in luce - 1576).
Zanni sogna d'essere stato all'Inferno e lo descrive. Seguo la " *Canzone noua in lingua venetiuna* contro le p.....

" Voi cantar p..... e lare, le gare, le tare
" che vu ne fe portare, però steme ascoltar
" cantar, che ve voi resentar, „ ecc.

Seguono due canzoni di tipo carnascialesco, una " *dei chiavari* „ e l'altra " *dei pescatori* „.

7. " *Mascherata et Capriccio del confuso Accade-*
" *mico Sprezzato con alcune Passate da Zingara* „. (In Viterbo, appresso il Discepoli, 1623). Contiene una *Mascherata a capriccio*, nella quale sono interlocutori: " *Gratiano, Coviello Napoletano e Zanni* „, ed è una raccolta, si può dire, di *lazzi*. Seguono poi le " *Zin-*
" *garesche ovvero passate* „ che sono canzonette amorose in italiano.

8. " *Nuoua scielta di Villanelle et altre canzoni*
" *ingeniose, et belle. Et Barcelletta in Dialogo bellissima.*
" *Con un Dialogo del Patron et del Zane. Et una can-*
" *zone bellissima in lingua venetiana* „. (s. a. e l. sec. XVI). Una rozza incisione sul frontespizio rappresenta una giovine alla finestra, in compagnia d'una vecchia. Nella strada c'è un giovine che parla con lei. Ha in compagnia un Nano.

Contiene: *a)* la " *Canzone d'un giovane che non voleva più amare donne di sorte alcuna* „.
b) Un'altra canzone, che comincia:

" In questo vesinao ghe xe una gatta
" Che con la coa cerne la farina:
" Gna gna gna gnao, „ ecc.

c) Le due canzoni: " *Del spazza camin* „ e l'altra " *Quella da i fusi* „ ecc.
d) Dopo la Bracelletta e il Dialogo, la canzone *contro le p.....*, che abbiamo sopra ricordata.

9. " *Zingaresca nuova da recitare per Carnovale,* " *et altre feste; dove s'intende un nuovo passaggio. Con* " *due venture, una da dire agl'huomini, e l'altra alle* " *donne. Cosa molto dilettevole da udire.* „ (s. l. e a.).

Nella *Cingana*, Commedia di *Gigio Arthemio Giancarli Rhodigino* (Venezia - 1610 - G. Rizzardo) (1), *Fioretto ragazzo* (At. I, Sc. 2) canta questa canzone:

" Quando il gallo canta
" appresso le galine
" el dismissiava tutte le mie vicine, „ ecc.

Nei *Tre Tiranni* di Agostino Ricchi (2), sono citati i seguenti princípî di canzoni del tempo:

---

(1) I personaggi sono: *Aghata r.....* (parla in veneziano), *M. Achario vecchio* (parla in greco), *Garbugia villano* (in pavano), *Martin Bergamasco*, *Cingana* (parla in gergo), *Fioretto ragazzo* (in veneziano).

(2) Venezia 1533.

" *O pecorar, quando anderastu al monte....* „
" overo il: *Ritornando da Bologna....* „
" *La scarpa mi fa male in ponta.....* „
" oppure: *La vedovella quando dorme sola...* „ (1)
" *Il mal francioso di Stracin da Siena....* „.

Nell'*Amor costante* (2), Commedia del *Stordito Intronato* ecc., *nella quale intervengono varij abbattimenti di diverse sorti d'armi, et intrecciati, ogni cosa in tempi, e misura di moresca, cosa bellissima* (3), ecc. (Atto IV, Sc. 3) il *Pedante* canta:

" Appena udii la vox
" Del tuo bel nome pax
" Ch'amor mio sommo dux
" Mio trionfante rex
" Mi pose entro al suo grex, ecc.

e finisce:

" Colle man giunte in crux
" Ti chieggo vita e pax „.

Con che si apre la via a tutte le canzoni strane delle varie maschere, alle invenzioni e alle riduzioni individuali.
Per tal genere è a vedere massimente la seguente operetta:

---

(1) È poi ricordata in una commedia di Ruzzante.

(2) Il Capitano vi parla in Spagnuolo; c'è un *Todesco* che parla in italiano misto di tedesco.

(3) Ho davanti una ristampa - Venezia — Salicato, 1570.

" *Mascherate et capricci dilettevoli, recitativi in Comedie* " *et da cantarsi in ogni sorte d' istrumenti — Operette* " *di molto spasso, di Paulo Veraldo Romano* „ - in Venezia, 1672.

In fatti, anche nelle Commedie scritte, era libera spessissimo all'attore la scelta delle canzoni da cantare. Per citarne un solo esempio, nella " *Campanaccia* „ di G. B. Andreini (Atto IV, Sc. 1), dovendo *Lucrino* cantare, la didascalia dice: " *Qui Lucrino canterà quello che vuole* „.

Una bella ricerca, piena di attrattive, sarebbe quella che si intitolasse: " *Reliquie della Commedia dell'arte* „; e riuscirebbe di non scarso vantaggio anche alla questione delle origini.

La messe sarebbe copiosa, spigolando nella Commedia scritta ([1]). Così si trovano copiosissime forme di sentenze e proverbi del teatro improvviso desunti dal popolo e foggiati da lui, trasportati poi tali e quali nella Commedia scritta.

Nelle *Bizzarie di Pantalone* del *Gatticci* (Atto II, Sc. 1), una *Cortigiana* dice:

" La cortigiana vuol avere,
" Occhio bello, animo fello;

---

(4) Anche per alcune particolarità della *messa in scena* e del *vestiario*. P. es. nella *Campanaccia* di **G. B. Andreini**, (Atto III, Sc. 3) *Giuggiola* vuole vestire da *Graziano* il *Capitano* e gli dice: " V'accomoderò del pelo con draganti al viso come porta costui la " barba „. E altrove (Atto I, Sc. 4) *Gratiano* si lagna di esser incomodo " con sto collaron grand al col „; ecc. ecc.

" Volto di mele, cuor di fele;
" Faccia rara, mente avara;
" Bocca dolce, man de molce;
" Viso di calamita, man di pece;
" Parole di zucchero, petto d' alabastro; „

e aggiunge altri consigli alle sue pari:

" Accarezza il vecchio matto
" Se vuoi ricca farti in un tratto.
" La cucina fa senz' onto
" Chi del vecchio non fa conto.
" Ben si castra e ben si mongie
" Vecchio matto, ch' amor pongie.
" Temp' è all' ora di menar l' ongie
" E tagliarli giù le songie „.

Nella stessa Commedia (Atto I, Sc. 3), il *Zanni* sentenzia:

" Donna che a so mod vuol vita menare
" Piglij homo, che non sappia braga portare; „

e nell'Atto II, Sc. 1:

" Bella donna con martello
" Lascia questo e lascia quello,
" E d' un sol, che li par bello
" Vive schiava e va in bordello.
" Chi è bella e s' innamora,
" Di sè stessa è traditora;
" Con martello che l' accora,
" Perde il tempo, e va in malora. „

E altrove (At. I, Sc. 3), dandolo per "*proverbio foresto*„:

" Come corre al bon vin gente Tedesca,
" Capra al sal, mosca al miel, al sol furfante,
" Così poi ch' ha gustato corre amante
" Con l' amata sua donna a far la tresca „.

Pantalone, sempre in questa caratteristica Commedia (Atto I, Sc. 1) esclama: " El xe pure un grand im-
" pazzo l' havere fie da far novizze, fighi mauri, e
" pesce morto da véndare „.
Qui ancora sono esposte (Atto II, Sc. 1) le sedùzioni che circondano le donne; e sono:
" .... mustacchi turcheschi, barbe spagnole, habiti
" fiorentini, cavalcate francese, passeggiate napole-
" tane, corteggi romani, reverenze venetiane, proferte
" genovese, spampanate lucchese, canzonette ciciliane,
" sonamenti palermitani, e bravate castigliane „.

Negli *Ingannati* (1) di *Adriano Politi*, (Atto III, Scena 5), *Trinchetto* canta:

" Chi sta mal d' una fanciulla
" Facilmente si trastulla
" Ma non viene a far mai nulla.
" Vedovella o maritata
" Vuol ..... esser pagata
" Che non fa per la brigata.
" Se ella è landra (!) o cortigiana
" La ti fe cader la lana.
" Meglio è dunque al parer mio
" Fare ognun come fo io „.

(1) Siena – 1623

E questa canzone è in un antico libretto del secolo XVII: " *Generici, consistenti in moti faceti, sentenze,* " *dialoghi* „ (s. l. MDCXXXV), del quale ho un esemplare presso di me.

Così si dica di queste due canzoni che canta *Beccafico* nella Sc. 5, Atto I, dei *Morti vivi* di Sforza d'Oddi [1]:

" Margherita lula mia,
" deh non ti scurrucciare
" perchè Giurgia vuol cantare
" per passar fantanasia.
" Oh! chi, o Mulattiere,
" non tagliare, non tagliare,
" chè non è la mia,
" chè non è la mia..... „.

e:

" Ben trovata, Giovanna mia.
" Vengo or or de la vicaria,
" E la tiro, perch'è la mia,
" L'ho legata, e ne vien via,
" Per passar fantanasia „;

che devono tutte e due esser di origine napoletana.

È ancora viva fra il popolo (ne ho una variante vicentina), la sconcia canzone che canta *Scemo* nella Sc. 3 del I Atto degli " *Ingiusti Sdegni* „ di *Bernardino Pino*, e che finisce:

" La Togna sola mi può far felice,
" senza mai bere al mondo e mai mangiare „.

(1) Venezia - 1578.

Le *Commedie popolari scritte,* delle quali darò un saggio in altra parte di questi studi, si vedrà quante preziose reliquie conservino del teatro improvviso. Qualche volta nella Commedia scritta ci sono riduzioni di notissimi motti popolari, come nel *Beffa* (1) di *Nicolò Secchi* (2), dove è così manifestata la tendenza dei servi a esser menzogneri (Atto II, Sc. 6):

" Come stanza non stà senza fenestra,
" Nè muro senza calce o senza arena,
" Come condisse il sal ogni menestra,
" Bella donna le feste, il vin la cena;
" Come non val arcier senza balestra,
" Senza gente che recita la scena;
" Come mal si gareggia senza spia,
" Così servo non val senza bugia „.

Un libro nel quale sono reliquie importanti per la maschera del *Graziano* è il seguente:
" *Le cento quindici conclusioni in ottava Rima, del Plu-*
" *squamperfetto Duttor Gratiano Partesana da Fran-*
" *colin, Comico Geloso: Et altre Manifattidure, e Com-*
" *positioni nella sua bona lengua* „ (3). C' è questa presentazione:

" A son, se nol savidi, Gratian
" Adutturad in tutte le rason;

(1) Una Commedia nella quale sono 8 servi.
(2) Parma, Viotti — 1584.
(3) L' autore è *Lodovico Bianchi* da Bologna. Fu della compagnia dei *Gelosi.* Il libro è stampato in Siena (Loggia del Papa, 1606) — La Dedica è datata 1587.

" Poeta cognossud da lontan,
" E dapress a' so star' al paragon;
" Medego insulent da guarir un san;
" Astrolog, che cognoss quasi ogni hom;
" E Negromant da far atrovar
" Quanta robba se vol con' i dinar „.

Nelle *Bizzarie di Pantalone* del Gatticci (Atto III, Sc. 2), così si danno indicazioni ad un forestiero (1): " ... a mezzo canal grande de giuveccà de drio del " fondego delle farine sul cantone del squero de rio " stretto a man zanca, al secondo usso della prima " calessa orba, che monta tre scalini fuori dell'acqua, " dove vi è il battidore longo e grosso, sotto un " balcon, che ha el pergolo de ferro con due balle, " e una scimia dipinta, che grata in capo ad un " can barbone di acqua „.

Ma più geniale e importante che una ricerca di reliquie nel campo che abbiamo appena toccato, sarebbe quella nel vero e proprio vivente linguaggio popolare (2). Mi limito ad accennare alcuni dei risul-

---

(1) Siamo a Venezia — Ho più volte sentita fra il popolo nel Veneto questa *tirata*.

(2) Ho sott'occhio anche i seguenti libretti, che si stampano tutt'ora:

1. " *La maschera di Truffaldino* „ - Milano - Tip. M. Carrara, s. a.
2. " *Generici per la maschera di Arlecchino* „, ecc. - Milano - Tip. M. Carrara - s. a.
3. " *Genereci Brighelleschi* „ - Milano - Carrara, s. a. Questi sono

tati che ho ottenuto da alcune ricerche nelle regioni venete.

Si ripete come un proverbio:

" Quando un omo xe arivà
" a sessanta carnevái,
" el pol metterse i stiváì
" per andare al mondo de là „.

Ed è un generico *Brighellesco* (1).
In un generico Brighellesco (2) trovo pure questo che è un noto motto popolare: " Ecco lo stato delle povere " vedove: l'abito mostra el passato, gli occhi i mo- " stra el presente e el cuor va zercando el futuro „.
Cosi questo " *Rezipe per star sano:*
" Rezipe: pillole de gallina, sciroppi de cantina, be- " retta in testa e mandè il medego a far festa; „
e quest'altro scherzo " *sopra un naso grande* „:
" Se vede mezz'ora prima el naso della persona „.
Si seguitano a pubblicare anche oggi (3) degli *Alfabeti delle donne.* Ne trovo uno che corrisponde perfetta-

---

di **Atanasio Zanone** di Ferrara (**Bartoli** – *Not. St.* dei Comici Ital. II, 283). Fu un Brighella celebre.

4. " *Motti Arguti allegorici alla maschera del Brighella* „ - Verona - Ramazini, 1839.

Sono reliquie preziosissime – Alcuni dei resti ai quali accenniamo sono con varianti in qualcuno di questi. Indichiamo in nota coi numeri corrispondenti.

(1) 4 – Pag. 12 – " La persona che è salita Ai sessanta carne- " vali, Si può metter gli stivali, Per andare all'altra vita „.

(2) Id. pag. 33.

(3) Ne ho qui due esemplari uno pubblicato a *Firenze (Salani* s. a.), l'altro a *Codogno* (*Cairo*, s. a.).

mente a quelli che sono in un libro di *Generici d'Arlecchino*. E nello stesso è il seguente, che ho udito spesso ripetere nel Veneto:

" Per trovar una bona osteria ghe vol quattro cose:
" pan coi oci, brodo coi oci, vin senza oci e came-
" rieri senz' oci „.

Ma lasciamo di queste reliquie che potrebbero esser, in parte almeno, ritenute come materiale antico popolare del quale abbia tratto profitto la Commedia dell'arte (1). Accenniamo a qualche cosa di più importante. Cito tre soli saggi che trovo fra le mie note. Elisa Turra, una popolana di Montagnana (Veneto) mi recitò questo dialogo, che non fa parte di alcun componimento e che si recita così per saggio di giuochi di parole. È indubbiamente un frammento di qualche Commedia improvvisa divenuta popolare, come tanti altri e come moltissimi che confido, di poter presto indicare, confortati da valide riprove. Eccolo:

— " Da che parte, bel garzon?
— " Da Ferrara (2), sior paron.
— " Cossa fái a Ferrara?
— " Scarpe e zoccoli (3).

---

(1) Il popolo nostro del Veneto dice ancora " *Far da Zane* e " *da Burattin* „. Uno scherzo di parola curioso è questo: *risi e verze* (per arrivederci). Ebbene nella " *Bizzaria di Pantalone* „ del *Gatticci* (Atto I, Sc. 4) *Graziano* dice appunto, salutando delle persone che lo lasciano: " *aris e verz* „.

(2) Perchè a Ferrara?

(3) Un motto popolare veneto dice: " *Scarpe e zoccoli, Rose e broccoli* „, talora solo per il fatto che in un discorso entra una di queste parole, talora per indicare una mescolanza strana di cose.

— " Cossa véndeli ?
— " Rose e brocoli.
— " Cossa cánteli ?
— " Vespro e compieta.
— " Che strada gavío tolto ?
— " No la go minga tolta; la go lassà andare...
— " Che strada gavío fata ?
— " No la go minga fata; la go trovà fata.
— " Bestia !
— " A chi " bestia „ ?
— " Al mio cavallo.
— " Gavío anca un cavallo ?
— " Anca do' !
— " Me ne vendaréssi uno a mi ?
— " Anca tutti dó !
— " Quanto voréssi ?
— " Diexe bézzi.
— " E mi ve ne dago nove.
— " O novi o veci, pur chi sia bezzi !
— " Sío maridà ?
— " Tuti lo sa.
— " La gavìo trovà bella ?
— " Come che la géra.
— " Gavío dà un baso ?
— " Anca dó.
— " Come gavío fato ?
— " Smóchete, bela; smóchete, cara.... „

E così finisce. Eccone un altro che mi recitò la stessa Turra:

— " Bon giorno, boáro.
— " A sémeno, no áro.

— " Come sta la vostra fémena?
— " Se sémena, se sémena....
— " Quanti fiói gavío?
— " Stago ben, coll' ajuto de Dio.
— " Me parì sordo!
— " Sémeno formento, no sorgo.
— " Me parì matto!
— " A ghe ne sémeno un staro, non un sacco.
— " Ve saludo, compare!
— " Volta, caporale (1).... "

Questo terzo saggio, che è dei più importanti della mia raccolta, è dovuto alla cortesia del Signor Ettore Zuecca di Lendinara, che lo raccolse per me dalla viva voce d'un popolano del luogo. Non vorrei che l'amore della ricerca mi facesse errare, ma io credo proprio che questo sia un vero *prologo* d'una Commedia impovvisa, rimasto celebre o per la sua comicità o per la celebrità del suo autore. Ecco senza altro il curioso brano:

" Nobili dame e arriveriti Cavalgiari che qui pre-
" corsi siete in copioso lúmaro per sentire el sfar-
" zoso squarso de la mia arridiculosa immaginasione.
" Ve parvengo che la levazione xe tíntica e no ghe
" zonto nè un itte nè un ette de mio, sior per la
" qual.....

" Ghe giárano una volta in te l'inclita e regia
" sitae de Palermo un Prensepe et una Prensepessa
" la quale gavevano molto strapporto per un suo
" confidente lo tartavano come un so fardello, et

(1) È detto al bue certamente.

" anzi lo invitavano ogni zorno a zienar co eli. El
" Prensepe un zorno ghe molarono una potentissima
" sberla sulla fassia reale del re e lo mandarono a
" ramingo per tarra, tutto immerso in tel proprio
" sangue del medemo. El zóveno, ossia che si vi-
" dero percuotato in quella maniera, diedero cora-
" giosamente otto passi ingietro et con una grande
" escramazione dissero: — " Ma, b....., che poten-
" tissima sberla furono mai stata questa! — e intanto
" el sangue ghe discorreveno giù per le sgrinziate.

" La Prensepessa, ca ghe portavano molto amore
" a sto póvaro giávolo, cadette par terra e si fessero
" una confusione nella sinistra d..... m.....;
" ma vennero el miedego et ghe appicarono tanto
" de taccamacco alla parte, con una poca de acqua
" intrepida, col timor de tartaro ghe misero le man
" in t' un pandiluvio e ghe ridonarono la sua salute
" del caro sior dodese.... vago a acusar....

" Le guardie reali del re gierano presenti a sto
" fatto, incaricarono el giovane de caene e lo con-
" dussero davanti al Giúlise par i cavéi davanti. Ecco
" dunque vegnire avanti sto póvaro giávolo tutto
" dirotto e lacero e maldicente nella fisonomia, con
" una camísa suissídia indosso, una velada brù, un
" par de bragoni all' ussera.

" El giúlise subito che lo vedono ghe scartabel-
" lano el paragrafo tíntico parslso dell' articolazione,
" il quale condannano el póaro derelinquente ala
" pena capital de morte.

" A no ghe giérano più rimedio, a no ghe gié-
" rano più custion, a no se spettava altro che i
" consegiári che ghe firmassero la sentenza; quan-

" deccote e non eccote (1) sortír fora un guargiáro
" tutto coverto da la testa ai piè de fáro, con un
" olmo in testa e una corazza sul petto (2) un simi-
" terio in man, che d'un colpo lo mandarono a ra-
" mengo l'amenensa sua.

" La prensepessa udito el mísaro caso si dispe-
" rétte, si gettétte nel fiume e si neghétte... Ossia....
" A vago dentro.... a robusio sior..... Zá.... la si
" neghétte..... „.

Non m'indugio di più, benchè potrei, fra le cose importanti, citare un *invito* di *Truffaldino* a una rappresentazione, una *scena* intera d'Arlecchino, colle indicazioni delle controscene e dei lazzi; alcune saporitissime *ricette,* ed altro. Ma mi pare che, per questo saggio, basti dare brevemente l'idea del lavoro che intorno a queste reliquie sto preparando.

---

(1) Una variante notissima nelle provincie venete di questo solo brano (prova della popolarità e diffusione sua) dice: " Quand'ec-
" cote et non eccote comparire un guargéro; coll'olmo in pugno
" e la corazza in cáo „ ecc.

Ricordo quì l'altra notissima, pur veneta: " Olà, barberi, della
" fortezza venite fuori! Chi fu quella barbara mano che diede uno
" schiaffo al mio servo Brighella? „ ecc.

Variante: " Quand' eccote e non eccote comparire un guarriero
" tutto vestito di fodera e di altri simili comestibili. E gridarono
" ad alta voce: Chi fu quella barbara mano che diedero una poten-
" tissima sberla al mio servo Brighella. E me ne sono maravigliato che
" abbiano avuto l'ardire di c.... sulla porta della mia bottecca.... „.

E questa, che si dice anche oggi da chi ostenta un servidorame che non ha, o altrimenti, per ischerzo: " Olà, camerieri, servi, staf-
" fieri, zente che magna, fora tuti! „

(2) Variante: " Che movevano orrore e racapriccio nel tempo
" medemo „.

Chi poi studi le fonti e i resti della *Commedia dell'arte* non deve trascurare un capitoletto speciale che comprenda le cose latine o latineggianti. Non si potrebbero riconoscere in essi dei cimeli preziosi della letteratura delle origini?

Ecco, per esempio, nei generici Brighelleschi citati, un " modo di bere 7 bicchieri di vino „:

" Primum purum, secundum durum, tertium sine
" aqua, quartum sicut natura creavit, quintum, sextum
" et septimum sicut primum, secundum et tertium „.

Eccone uno *Truffaldinesco*:

" La me domanda perdindon se l'incomodo: vorria
" che la me fassese, come si sol dir, el fervor da ascol-
" tar sto tradimento de latesin in lingua ortolana:
" che m'ha dato el menestro in cao a dies anni de
" studiamento nelle scole prubicade, la staga colle
" roccie a Penelope:
" *Rusticus nescit habere modo!* Vuol dir, la senta ben:
" *Rusticus nescit habere modo:* senza la carne no se
" fa el brodo.... „.

Nello stesso, " *mangiando un uovo* „:

" Ovo pelatus est; ovo mundatus est;
" ovo sepultus est „ (1).

E ancora: " Savéu dove che xe la costellazion
" de l'aquario? *Ubi est?* Lo sapete che non est in
" Cielo, *sed in boccalibus ostibus et in tavernarius*; „
ecc. ecc.

---

(1) È in un *Fabliau* notissimo.

V

PER LA MASCHERA DEL CAPITANO.

È importantissima per lo studio dalla maschera del *Capitano* (1) una " *Farsa satyra morale* „ di *Venturino Venturini* di Pesaro (2). Non è inutile, anche per gli intendimenti di queste ricerche, riportare le parole dell'editore ai lettori, il prologo e l'argomento.

---

(1) In un recentissimo studio del Sig. **Karl** v. **Reinhardstoettner** *(Plautus. Spätere Bearbeitungen plaut. Lustsp.* ecc. — Leipzig, W. Friedrich, 1886) è un tentativo di ricondurre, quanto alle origini, il *Capitano* agli antichi schiavi plautini.

(2) È un raro libro del quale si conserva un esemplare nella Braidense di Milano (nella *Miscell. V V. 5, 25)*: " *Farsa satyra morale dil Strenuo Cavallero Venturino Pisauro* „. Il *Brunet* (V, 1124), che erroneamente stampa: *Sforza, Satyra morale* ecc., opina che la stampa deva riportarsi a prima del 1521, non trovandosi il il nome dello stampatore milanese *(Joanne de Castione)*, che è indicato alla fine del libro, più tardi di quest'epoca. L'opuscoletto è di f. 29, di carattere nitidissimo. Del Venturini mi sono note le seguenti operette:

" Lucio Anonyno alli lectori
" Essendomi candidissimi lectori pervenuto alle mane
" un nouo poema Farsa Satyra intitulato dil strenuo
" cavallero Venturino Pisauro: e ritrouandolo pieno
" de morali istituti e lepidissime confabulationi et
" quasi alli spiriti gentili faragine dilecteule: mi è
" parso consultando alli pubblici piaceri darlo in
" luce: quantunque certo sia lo authore hauerne a
" pigliar alquanto sdegno come quello che e alieno
" da queste uane ambitioni per fare esso più presto
" professione de le armi cha de littere: che uera-
" mente (cossì da alcuni aggio oldito) dopo lessersi
" trouato in cinque honoreuoli et sanguinolenti facti
" darmi questo poema compose: il quale per essere
" in nouo ordine et maniera composto nouo nome
" li ha donato: cioe Farsa Satyra: et la ragione
" si e questa: come da esso già seco ragionando in-
" tesi: Farsa: o uer per che in idioma gallico ogni
" spectaculo oue se introducono interlocutori cossì se
" chiama: o uer Farsa deducta da farcire: che sia

---

1. " *Renovatione de mondo et altre cose facete nouamente composte* „ *(Milano - Vulpino da Capognano, 1511; IV del mese de Zugno)* — in 4o. In fine c'è la " *Translatione del primo triompho del Petrarcha per sue desinentie* „. Lo stesso, colla indicazione del nome dell'autore [*per il Cavaliero Venturino Pisano* (?)], è pure in una edizione del 1520 *(Milano - Agostino de Vicomercato,* ecc. — *adì 3 de Febraro).* Un esemplare della prima edizione si conserva nell'*Ambrosiana* di Milano *(S. J. G. IV s.).*
2. " *El cavaliero - Mentre che Marte tace Apol ragiona et scriue* " *quanto che gli ditta amore del cor che in rime i soi concetti* " *suona* „. *(Milano - Gotardo Pontano, 1530;* in 4o*).* In questa edizione è pure una " *Farsa ciacciatoria* „ (?); ma non sono riuscito a trovarne un esemplare.

" de diuerse cose et uarii accidenti humani referta.
" Indi significatamente Satyra li soggiunse: per che
" alcuni authori affirmano che già Satyra poema com-
" posto de diuerse spetie de uersi e uarie cose per
" reprendere li flagitii con uarii documenti sia de-
" riuato da un uasculo dicto Satyra: el quale pieno
" de diuerse primitie li antiqui offerire soleano alli
" lor dei. Quantunque M. Varrone nel secondo li-
" bro de le plautine questioni scriua essere certa
" specie de farcimene Satyra dicta: la quale de molte
" cose farcire se soleua: che alla inscriptione de la
" presente opera molto quadra. Et tanto più quanto
" lantiqua Satyra era Dramatica: cioè actiua o uero
" rappresentatiua et apta da essere recitata in scena
" per la introductione de li interlocutori: li quali
" mordacemente li uitii humani sotto ammagisteuoli
" precepti reprendeuano: come in questo studioso
" lectore se con giusta censura perpenderai te fia
" paleso. Felicemente leggi:

---

3. " *Venturino Venturini da Pesaro - Rime* „ *(Milano - Gotardo Pontano, 1530).* Un sonetto del Venturini è inserito nella *Collectanea* fatta in morte di *Serafino Aquilano* (Venezia, 1504). Nelle Biblioteche di Pesaro (come gentilmente mi informa il *Dott. Gualtiero Grossi*, Bibliotecario della Oliveriana) non si trovano cose inedite del Venturini. Soltanto, fra i manoscritti, sono molte sue poesie, trascritte dalle opere a stampa, delle quali pur mancano le biblioteche Pesaresi. — Alla cortesia dello stesso *Dott. Grossi* devo le poche notizie intorno al V. Fu il V. confuso con un *Cornelio V.* di cui si trovano alcune rime nella Raccolta dello Zoppino (Venezia, 1518), e anche con un *Cav. Pier Paolo V.* di cui parlano il *P. Gallucci* nel suo *Panegirico di Pesaro* e altri. " I più dei nostri raccoglitori di

" *El nuntio alli spectatori*

" Silentio o spectatori per un poco:
" che una farsa satyra morale
" Hor uol rappresentarse in questo loco.
" Da onde Isauro entra ne lo alto sale
" E qui ariuato un nouo peregrino:
" Qual ha prouato errando bene e male.
" Pietoso e accorto in un uolgar latino
" Quel che sia uitio e quel che uirtu sia
" Cerca mostrare: et quale e il bon camino
" De gire al ben per piu dextra uia
" Insegnara a coloro che non scianno:
" Che insegnare a chi scia uano saria.
" Ma piu quieti quei che piu sapranno
" Staranno adesso per sentire el uero:
" E il bon uoler piu ch'altro acceptaranno.
" E perche accarezare un forestiero:
" Che amator de uirtu sia con effetto:
" Se deue sempre con un cor sincero:

" patrie memorie (mi scrive il *Dott. Grossi*) inclinano a crederlo
" tutt'uno con questo secondo personaggio. L'abb. *Lancellotti*
" negò perfino che fosse pesarese: ma pesarese e della famiglia,
" da gran tempo estinta, de' Venturini fu certamente: come è
" certo altresì, che il Pier Paolo sopradetto fu cameriere d'onore
" del Duca di Milano. Lo stesso abb. Lancellotti asserì esservi
" poesie latine di questo Venturino nei Codici Vaticani. Final-
" mente conosco un sonetto che *Giovanni Bruni de' Parcitadi*
" *da Rimino* diresse a questo poeta: il sonetto esisteva in un
" cod. mss. presso il Sig. *Francesco Battaglini* di Rimino, e da
" questo ne fu trasmessa copia al nostro Annibale Olivieri „.

" Da lui pregato al uostro bel conspetto
" Son uenuto per dirui largumento
" Di quanto fia tractato nel sugetto:
" Si che silentio et stia ciascuno attento.

" *Argumento*

" Phylarete un suo figlio in libertate
" Pon de seguire o il uitio o la uirtute:
" Datoli assai ricordi in uerde etate.
" El giouene chel male e la salute
" Chiar speculaua: a la uirtu se dona:
" Che spesso han biondi crin ragion canute.
" Vedrete uolupta quiui in persona
" Tentarlo: e la uirtu col suo candore
" Come dolce al ben far lo incita e sprona.
" Fortuna contra lui mostrar furore:
" Et egli humile stare: e aspecta e spera:
" Che senza affanni non saquista honore.
" Un brauo poi de uita trista e fiera
" Cerca alli uitii el giouane tirare
" Con ragion strana e con la fronte altera.
" E questo dopo molto disputare
" Confuso parte: e come ragion uole
" Mal fin riporta del suo male oprare.
" E mentre il giouen fra se fa parole
" Un pylosopho ariua: et ogni affanno
" Dal cor li scaccia, si come ombre il sole.
" Insieme al tempio de Minerua uanno.
" Quì coronar lo fa. La dea e le diue
" Muse, con canti li accompagnaranno

" In la cittate: e un giouen che mal uiue
" Cangiara stile, uisto questo exempio:
" Che non senza cagione hoggi se scriue.
" E se pur qui ce alcum detractore empio
" Ascolti prego dal principio al fine:
" Chanzi el fin iudicare e un acto sempio.
" Nascer non posson rose senza spine.
" Pigliate i fiori: è segli pochi sonno.
" Non hanno hauto più gratie diuine.
" De quei che uolentier fan quanto ponno
" Deue esser acceptato il bon uolere:
" Silentio adunque e discacciate il sonno.
" Volea piu dir, ma forza me tacere:
" Phylarete di qua col figlio uene:
" Si che state ascoltare: et a uedere
" Un nouo e chiaro exempio al uiuer bene.

L' azione comincia:

Phylerete patre. *Asuero* figliolo.

Ph. " Hai tu a memoria quanto chio tho ditto?
As. " Patre mio si: ne pur entro la mente:
" Ma in mezzo il core lho sculpito e scritto.
Ph. " Se tu farai da figlio obediente
" Et io faro da bon patre pietoso:
" Ma senza fin principio ual uiente.
" Io di te uago alquanto suspectoso:
" Perche souente un fa belle parole
" Cha da loprare il cor tutto retroso.

As. " Come non cie piu fede sotto il sole?
Ph. " Ben sai che si: ma le si poca e rara:
" Che chi se fida piu: piu in fin se dole.
" Ingiotte giu quella pilula amara.
" Medicina li fia di gran conforto:
" Che fanciul piu represo meglio impara.
" Vedi che te sei facto in fronte smorto.
As. " Har sio son facto smorto: e gli e per chio
" Di uostro dire al cor gran doglia porto.
" Ben pensar, bene oprar sta in pecto mio:
" E il suspectar nel uostro, hor se uolete
" Suspectar: patientia, sia con Dio.
" El bon consiglio che a me dato hauete
" Mai me lo scordaro: se ben passasse
" Per questa bocca tutto el fiume lethe.
" Se dopo morte anchor se recordasse
" Me ne recordarei: si saldo e forte
" In mezzo del mio cor sculpito stasse.
Ph. " Seguendo lopre tue paròle acorte
" A me fian gaudio: a te supremo honore:
" E uincerai fortuna, tempo e morte.
" Chi uirtuoso uiue, mai no more:
" E quanto piu da gli anni e facto antico
" Piu fama aquista e a fortuna terrore.
" Ma a che in parlarte tanto me afatico,
" Tu sei ne gli anni de discretione
" Da conoscer tuo bene e tuo nemico.

Segue un lungo ammonimento, che conclude:

" Si che figliol mio car sta pur contento
" In seguitar uirtu: che sel farai
" Te uerra a noia ogni uulgar talento.

" Doue io uolea tho condutto homai.
" Quiui due donne presto passaranno.
" Qual piu te piacera seguitarai.
" Con uarii modi elle te exhortaranno
" De seguitarle: prendi qual te piace:
" Pensa lutile tuo, pensa el tuo danno.

Seguono altre raccomandazioni e le promesse del figlio, che rimane finalmente solo:

" Giouene e solo in perigliosi lochi
" Restato son: ne scio de chi fidarmi
" Essendo i tristi molti e i pochi boni:
" Perho de providentia e bon chio marmi:
" Che se un hom sempre mai fusse guidato
" Suo lhonor non saria de littre o darmi:
" Saria di quel che ognhor li gisse al lato.
" Hora che piu non ho el fauor paterno
" Facendo ben saro uia piu laudato.
" E poca gloria meritar discerno
" Lo andar nochier per un fiume a seconda:
" Perche li basta ogni poco gouerno.
" Ma quando in mare in fine al cielo una onda
" Lo inalza e laltra giu lo abassa a Pluto:
" E che al periglio ardito ben risponda
" Con franco core e con ingegno astuto:
" Questo merita honor supremo al mondo:
" Che tra li affanni e stato conosciuto.
" Ne per tanto anchor io qui me confondo:
" Spero honor riportar: che chi se aita
" Troua el fauor del cielo al fin secondo.

" Ma chi e questa che uien si bella e ardita?
" Forse sara delle due donne luna
" Chel mio patre me disse alla partita.

" Subbito che el gioueue hebbe finite le soprascripte pa-
" role: la voluptate lasciuamente il tenta seguitarla pro-
" mettendoli piaceri infiniti.

Vol. " Sempre te sia propitia la fortuna:
" Giouene sel tuo aspecto non me inganna
" Hauer dimostri passion piu duna.
" Scopremi qual pensier te strugge e affanna:
" Che spesso lhomo per troppo tacere
" A cruda morte se stesso condanna.
" O che sian state le volubil sphere
" In te me abaglia un nescio che diuino:
" Che mi da gran dolor del tuo dolere.
" Se seguitar tu uoi el mio camino
" Tra suaui piacer terrotti sempre:
" E fauorito in tutto el mio domino.

" El giouane inteso che hebbe accortamente la voluptate:
" come qui de sotto appare li responde:

As. " Quella passion che par che si me stempre
" Tempo non e da appalesarla adesso:
" Pur uostro dir de si suaue tempre
" Ringratio assai: e se non me e concesso
" Piu ringratiar guardate la mia fronte:
" Chel cor per gli occhi suol ragionar spesso.
" Vostra beltate, i gesti e gratie prompte
" Mi fan pensar che una qualche sorella
" Sete di quelle del Castallio fonte:

" Per che cosa mortal non e si bella.
" Di uostra condition, di uostro nome
" Fatemi chiaro con uostra fauella.

" La voluptate che con inganni cerca sempre altrui ti-
" rare, sagace così al giouane risponde „:

Sarebbe lungo dirti tutto di me, che sono piena de gran piacere da i pie in fine alle chiome, dice la Voluttà. Io son venuta quì, mandata dal cielo per tuo bene. Senti: la vita è corta e

" chi non cerca qualche piacer torse
" se stesso uiuo chiude in sepoltura.

Quanti si sono pentiti, diventati vecchi, d'aver perduto senza piacere il loro buon tempo!
Vieni dunque con me, chè i restii a seguirmi e i superbi li ho sempre veduti umiliati e pentiti.

" El uostro aspecto e il son di uostra uoce
" Madonna uolentier seguitarei,

le risponde Asuero, ma c'è una forza interiore che mi trascina a non farlo.

Invano la Voluttà insiste. Finalmente gli dice:

" Vale: che teco ho dimorato assai „.

Ma non le riesce neppur questo tentativo, perchè
" el giouene fra se pensando questa voluptate esser cosa
" vana così accorto risponde:

" Itene in pace: che nel tempo spero
" Mhabbi a chiarir sio segua o lassa uui:
" Che dogni cosa suol scoprire il uero „.

Allora la Voluttà se ne parte " *sdegnata* „.
Asuero esclama:

" Costei partita se e molto sdegnata:
" Ma dogni donna e naturale usanza
" Voler esser creduta e accarezzata „.

E appare la Virtù " *che le sacre fronde giva spargendo* „.
Dalle parole di *Asuero* si capisce che è vestita di bianco (" in bianca gonna „).
" *La uirtute intrata in proscenio sparge le uenerande*
" *foglie de Minerua e de Apollo*..... „.
Essa dice i suoi pregi, espone la gloria che aspetta a chi la segue e conchiude:

" Pensate sciocchi nel fuggir del hore.
" Seguite me, mentre che hauete il tempo:
" Che di gratie ue adorno e di splendore.
" Hor chi mi uol seguir non perda tempo.

" *Partita la uirtute el giouene confuso per che seguita*
" *non lha,* „ si duole e ferma di volerla seguire ad ogni costo appena la rivegga, e intanto

" Pur per adesso le sue fronde piglio.

" *Mentre il giouene uole de le fronde sperse cogliere:*
" *la fortuna promta a impedire le uirtuose imprese ira-*

" *tamente e sorda e muta lo impedisse* „, onde il giovinetto si lamenta:

" Perche me scacci tu? qual mostro sei?
" Che tho fatto io che si conturbi il ciglio? „

Forzato, cerca di liberarsi da lei. E si deve intendere che anche la *Fortuna* fosse rappresentata da un attore. Ma, sparita, a quanto sembra, la Fortuna, il giovine esclama (1):

" ..... chi e quel che sen uien brauo e uirile?
" Uoglio un poco scostarmi per uedere
" Di questo ancora lo andamento e il stile.

" *Cosi ragionando compare il Spampana brauando: di-*
" *mostrandosi in parole e in gesti brauissimo brauo: di-*
" *cendo quel che segue tra lui solo.*

Sp. " Credete a me che haueste gran sapere
" Voi dei, che ue ponesti tanto ad alto:
" Perche non ho la forza col uolere.
" Chio salirei la suso al primo salto:
" E ui farei con questa spada in mano
" Tutti qui trabboccare al terren smalto.
" E anchor farei giu ruinare el piano
" El cielo dogni intorno, luna, sole:
" Fusse un che me mostrasse el camin strano.
" Son piu de facti assai che di parole.
" Tremati tutti; e scenda presto in terra
" Chi la mia gratia e la mia pace uole.

(1) Riporto intera questa importantissima scena.

" E tu brauoso Marte dio de guerra
" Scende un poco qua giuso: e prouarai
" Che furia e forza questo pecto serra.
" E tu tonante fulmina se sciai:
" Che quando ho la mia spada e il mio brochero
" Non te stimo: e se uiene el uederai.
" Faccio dounque io uado un cimitero;
" Marauiglia non e sio son crucciato;
" Perche ragione ho grande a dire el uero.
" Da octo giorni in qua sempre ho giocato
" Con gran perdita: et ora me dispongo
" Vincer sforzar chi me verra da lato.
" Se questa sera anchor qualcuno aggiongo
" Che strauiato sia: cappa, dinari
" Li robaro: chio segno oue me appongo.
" Io ho per traccia nescio chi usurari:
" Che sio li trouo a mezza hora di notte
" Li purgaro senza acque o letuari.
" Quelle persone ben saranno dotte
" Che sapranno fuggir mia furia tanta:
" Perho chio meno disperate botte.
" Guarda se questa spada brilla e canta:
" Ne sia chi frappatore me chiamasse:
" Frappa sol quel che men del uer se uanta.
" Chi e quel che me uedendo non tremasse?
" O squarcia polpa mia quanto saresti
" Sel mondo tutto a ferro, e a foco andasse.

Asuero in un cantone ascosto così dice:

" Adiutatime sacri dei celesti.
" Dubito che costui me mangi uiuo:
" Tanto ha braue parole e fieri gesti.

" Non mi bisogna esser de ingegno priuo;
" Ma mi conuien mostrar sicura fronte:
" Chel temer fa piu ardito ogni catiuo.
" Segli mi parla, io con parole prompte
" Responderolli de cotal manera
" Da non darli cagion che in furia monte.
Sp. " Ma chi e quel che la stasse? bona sera.
" Bona dies, bona nocte.
As. " O el ben giunto.
Sp. " Da che el ben giunto?
As. " Da una bona cera.
Sp. " Qual cera e seuo parli? fa tuo cunto
" Se hai parlato per dirmi villania:
" Che homo non sei tu per auermi punto.
As. " Sio thaggio punto, el ciel iudice sia
" Che sol per farte honore te ho risposto:
" E se tu uoi passare ecco la via.
Sp. " Tu hai ventura chio ritorno tosto.
" Horsu voglio gioccar dieci grossoni?
" Far con teco amicitia son disposto.
" Guarda se belli son da parangoni.
" Pigliala come uoi: o a dadi o a carte.
" Son tutti i giochi per chi uince boni.
As. " Tu me perdonerai, non è mia arte
Sp. " Non e tua arte? questa mosca ho presa.
" Troua pur chi te creda in altra parte.
" Hor non teniam la cosa piu suspesa:
" Con dadi a passa dece, a sanza, al sozzo,
" A darli la man larga e ben distesa;
" Minoretto, sbaraglio, ad urta gozzo,
" A trichetrac, et a torna galea;
" Vedi se come un pipion te ingozzo.

" Ah, ah, scio quel che uuoi, no te intendea:
" Eccole qui le galante sfogliose:
" Chiama te: fante; ue, chel te uenea.
" Io uoglio contentarte in tutte cose;
" O uoi alla crichetta, o alla fluxata,
" A rompha, a fluxo, et a le due nascose;
" Primera, al trenta, et alla condannata;
" A rauso, a cresce el monte; hor apre gli occhi:
" Che tua o mia sara questa giornata.
" Mancaua anchora el gioco de tarocchi,
" Chesser mi par tuo pasto: e un altro anchora
" Minchion, sminchiata uolse dir da sciocchi.
" Hor prende qual tu uoi, chel fugge lhora.
As. " Altro non intendo io, che quel de scacchi.
Sp. " Ne quello anchor sapresti. Da laurora
" Infine a sera, dimmi in che te stracchi?
" Quale e il tuo spasso? Intorno non ti ueggio
" Ne caualli, ne ucei, leurier, ne bracchi.
" Per admonirte queste cose chieggio:
" Tu non sciai giochi, ne ti dai piacere:
" Ne mi par che ami donne, che ancor peggio.
As. " Ogniun se regge con el suo parere.
" Io me dilecto sol parlar con mŏrti:
" Dimorando con loro a mio potere,
Sp. " Con questo dire tutto me conforti.
" Dimmi, fratel, sei forse negromante?
" Se questo fai uien sol da incanti forti.
" Se me ne doni un bon, certo e galante
" Ad amor, te faro si riccho dono,
" Choggi te ualera piu dun bisante.
" El Spampana mi chiamo: e un homo sono

" Che faccio a altrui paura col sol sguardo;
" Ma ad chi ben uoglio non mai lo abandono.
" Homo al mondo piu brauo e piu gagliardo
" Di me non se ritroua: e te uo dire
" Tutte le proue mie senza riguardo.
" Milli in un giorno ne ho facto morire.
As. " Si de le mosche.
Sp. " Che?
As. " Va pur seguendo:
" Che infino adesso tu mi fai stupire.
Sp. " Io sono un poco sordo e non te intendo.
As. " Seguita dico.
Sp. " Oh, oh, tho adesso inteso.
As. " Poi che se sordo gran piacer ne attendo.
Sp. " Da birri un altra fiata essendo preso
" A terra me gettai: e li fu forza
" Portarmi a la prigion tutti di peso,
As. " Ode prodezza; io ueggio chel rinforza
" Le sue brauate.
Sp. " Che ti par di questa?
As. " Mi par gran cosa. O la, che andate a lorza?
Sp. " El me uenuto un nescio che in la testa.
As. " Forse fumo sara delaquauite.
Sp. " Che?
As. " Qualche passion che te molesta.
Sp. " Quante ne han facte queste mane ardite.
As. " Si de furti.
Sp. " Che dici?
As. " Dico bene.
" Credo facto habbi cose alte e infinite.
Sp. " Quanti ne ho salassati per le uene.

As. " Si de le botte
Sp. " Dir non lo potria.
As. " Tel credo: che a tuoi pari spesso aduene.
Sp. " Hor dammi adunque per tua cortesia
" Qualche incanto ad amor: che far potesse
" Pietosa uerso me la amata mia.
As. " Voluntier tel daria, se qui lo hauesse.
Sp. " E quando mel darai?
As. " Oh un altra uolta.
Sp. " Scio che non mancarai de tue promesse.

E lo *Spampana* domanda a *Asuero*, che crede negromante, se, quando parla coi morti, abbia paura. *Asuero* risponde di no, perchè le evocazioni che usa fanno apparir vivi i morti; e poi i suoi morti son vivi, perchè egli non evoca che le anime dei grandi, che sono famosi e quindi sempre vivi. E che opere sono, chiede *Spampana,* queste famose che i tuoi morti-vivi hanno operate?
Saputo che sono stati letterati, scienziati, ecc. esclama:

" Non tel dico io che son tutte pazzie:
" Quanto un piu studia, piu diuenta matto:
" Altre son le tue moglie, altre le mie „.

e, dopo un suo ragionamento sulle discordie umane:

" Piu saggio e quello che piu se trastulla:
" E sta fra li piaceri, suoni e canti;
" Che il resto non mimporta una vil frulla.
" Sapere il corso de pianeti erranti
" Secondo el mio parer niente gioua:
" Perche tali hora son, qual fur dauanti.

Tu mi credi un ignorante perchè " porto la spada " e il brochero, „ ma fui scolare un tempo e, fatto accorto " de le menzogne dei dottor, „ ho pensato di non cruciarmi più oltre negli studi e darmi ai piaceri. Beata l'ignoranza antica! L'età dell'oro fu quando gli uomini lasciarono andare per la loro strada le stelle, senza importunarle, e pensarono a viver bene!

Seguita una rassegna delle miserie sociali dell'epoca. *Spampana* non sa vedere che imbrogli liti, furbi prepotenti e ingenui oppressi, e conclude che meglio assai sarebbe l'ignoranza, tanto più che procurerebbe anche maggior sanità. *Asuero* gli ribatte, con una tirata filosofico-morale, tutti gli argomenti, e conclude appunto:

" Si che son falsi tutti gli argumenti
" Che qui facto hai.
Sp. " Io dico che son ueri.
" E che sian falsi per la gola menti.
" Perche non ho due spade, e doi brochieri,
" Che presto qui tel prouarei collharmi?
" Perche scio castigar li huomini alteri „.

Ma *Asuero* lo rabbonisce e gli fa un'altra lunga chiaccherata in favore delle proprie ragioni. *Spampana* risponde:

" O che me habbi ragione o me habbi torto
" Io mi uoglio partir, chiar te rispondo:
" Che far uoglio a mio modo a parlar corto:
" Cosi per uariare e bello il mondo „.

E se ne va. *Asuero* sta per mettersi in via a seguire la virtù, contento di avere, nel dialogo con *Spampana*, ribattute alcune teorie false d'una moderna filosofia, quando ritorna la Fortuna " *in proscenio a* " *impedire el giouene* „. Intanto:
" *Astrete philosopho de la citta uscito per ritornar alla* " *solitudine, si ua lamentando del mal uiuere ed ordini* " *tristi dilli cittadini* „. Egli dice:

" Io non uengo giamai alla cittate
" Che nel mio departire al cor non senta
" Una angosciosa doglia, una pietate.

Infatti:

" Lasciuie, tradimenti, odii, malitie:
" Garre, discordie, homicidii, rapine:
" E a dirlo insomma, tutte le tristitie „.

Ecco che cosa c'è nelle città. Così io mi sento più sicuro nelle selve fra gli animali.
Il giovine gli si fa vicino. *Astrete* riconosce con letizia il figlio di *Phylarete*, suo amico e gran sapiente come lui. *Asuero* gli espone la sua condizione. Quì è detto come era vestita la Fortuna, che gli impedì di cogliere le fronde sparse dalla virtù. Infatti:

" Un mostro strano subbito comparse
" Velato, et dimostraua hauer dui uolti
" Coperti a chiome, et lieto trastullarse
" Parea del cielo e de suoi lumi folti:
" E in man tenea figurata la sphera
" Che i cieli e li elementi tien racolti „.

Spero che *Astrete* lo consiglierà. Gli spiega con una " *Fabula noua, come la voluptate nascesse* „. È una lunghissima digressione mitico-filosofica, alla quale segue una disquisizione sulla *Virtù*. E " *mentre così* " *ragionano sonno interrotti da un rumore, e uedono il* " *brauo fuggir ferito: e qui se nota quel che se raporta* " *da giochi, da triste compagnie, e da seguir vitii* „. *Asuero* chiede dopo conto al filosofo chi fosse il mostro *bifronte*, e *Astrete* gli spiega che era la Fortuna. Finalmente *Astrete* si propone di guidare *Asuero* al tempio " de Minerua „. In quella che si avviano, " *Placunde uagabondo giouane esce solo in proscenio* " *biasmando i vecchi e lo essere a lor suggetto* „. Questi vecchi voglion lasciar i giovani a patire per divertirsi loro:

" Dicendo che nui giouin siam legeri:
" E che a lor tempi eran piu accostumati
" Chiamando i dei per testimoni ueri.

E io per ingannarlo (mio padre?) ne penso una ogni giorno:

" La serratura con un torto chiodo
" Gli apro de la cassetta de denari:
" E con li compagnon solazzo e godo.
" Epso (!) vuol pur che a mio dispetto impari
" Cose le qual me rompono el ceruello:
" Uecchii fastidiosi, uecchii auari.
" Come el scia chio ho comprato questo ucello
" Sotto sopra andara tutta la casa:
" Ma facto ho ad ogni pioggia bon mantello.

" Forza e chio pensi qualche berta o rasa
" Sol perche oggi alla schola non son stato:
" Che a dire el uer tal uolta el me trauasa.

Viene *Phylarete*. Il giovine corre a nascondersi. *Phylarete* è in pensieri gravi. Che via avrà presa il suo *Asuero?* E quì una nuova tirata contro la gioventù instabile e ingrata.
Sopragiunge, con un bastone in mano, *Phisistrato,* compare di *Phylarete*, che va in cerca di suo figlio, il quale ha salate le lezioni e che gliene fa ogni giorno una di più amara. Tu si, esclama *Phisistrato*, sei fortunato! Il tuo *Asuero* ritorna ora incoronato dal tempio di Minerva!
Phylarete è felice. Consola l' amico compare e lo esorta a sperare nel ravvedimento del figlio. L'altro giura di volerlo bastonare, se arriva a trovarlo. *Phylarete* lo calma un po', e tutti e due ricordano, commossi, l'antica virtù degli scolari. Una volta

" ..... uoleua la philosophia
" ..... hauer li ..... gymmasi
" Fra monti e lochi de malinconia.
" Per schiuar le lasciuie, e i uarii casi
" Che impediscono el studio; hor non scio adesso
" Da quale insania li homin persuasi
" Vogliano che ogni bel studio sia messo
" Per le citta piu adorne e piu abondanti:
" Ove la paglia e il foco stanno apresso.
" Ben crapulare et andar ben galanti
" Attendono i moderni in su lo amore:
" E li senza denar parno ignoranti.

" Se legger pur ascoltano el doctore,
" Ogni breue hora esser li pare uno anno:
" E picchiando e fischiando fan rumore.
" Cul corpo lì, col core altroue stanno;
" E come usciti de le schole sonno
" A i tempi a ritrouar le amate uanno.

Ah! il mio figliuolo corre per una cattiva strada, conclude *Phisistrato,* e io

" Alla morte ne faccio larga offerta! „

Vanno incontro ad *Asuero* verso la città " *e il giouene* " *uagabundo statto ascosto scoprendosi seco ragionando* „ impreca al padre e sente riconoscenza per *Phylarete* che lo ha scampato dalle busse.
Si ode un coro. Sono le " *noue Muse che accompagnano* " *el giouene Asuero gia coronato in mezzo de Minerua e* " *del philosopho:*

Choro: " Nymphe leggiadre e belle
" Qui siamo: e nel ciel stelle
" De uirtu fide ancelle, ecc.

Poscia " *entrano in cittate: e il uagabondo giouene* " *allo honore de Asuero pensando si pente dei suoi tra-* " *scorsi* „ e quindi " *entra in la cittate lasciando exem-* " *plo che del mal uiuere el fine si e el pentirse e uer-* " *gognarse* „. E quì finisce, " *et il nuntio da licentia alli* " *spectatori* „.
Il *Nunzio* fa notare agli spettatori la moralità della azione rappresentata e conclude:

" Perho leuate al ciel le aperte ciglia
" Scacciando tutti uolupta dal petto:
" Siccome il bello exempio ue consiglia.
" Per questa sera nel uostro conspetto
" Altro non uenira; perho che a cena
" Minerua e gli altri stan col giouenetto.
" E da lor parte con fronte serena
" Io ue ringratio de la bona audientia
" Che ci hauete prestata grata e piena:
" Si che andate felice e con licentia „.

Qui non si tratta d'una *Rappresentazione*, nè d'un *Contrasto*. Nei particolari c'è l'introduzione di qualche elemento estraneo al genere, ma il componimento ha caratteri più che sufficienti per essere originale. Ci troviamo forse di fronte ad una *Moralità*, vale a dire a quel genere drammatico, che il *D'Ancona* (1) disse mancare, secondo lui, fortunatamente, all'Italia? Ecco come egli definisce il genere teatrale che fu coltivato in Francia dai *Clercs de la Bazoche* (2): " Costoro indulgendo al genio na-
" zionale, che si compiaceva già da gran pezza nei
" poemi didattici con personificazioni di enti astratti,
" dalle proprie consuetudini di dispute curiali tras-
" sero fuori cotesto genere, nel quale idee, nozioni,
" fatti, oggetti raffigurati in personaggi, si pongono

(1) *Origini* - II, 13.

(2) Cfr. **Fabre** - *Etudes historiques sur le Clercs de la Bazoche* — Paris, 1856. — V. per citazioni di raccolte di *Moralità* ecc. e per l'erudizione sull'argomento, il *D'Ancona*, l. c.

" fra loro in drammatico conflitto ". Questa invenzione, talora condita di sali, intendeva all'insegnamento morale. Ma mentre in Francia arrivò ad allegorizzare la vita materiale e dello spirito, da noi, che, anche nella Rappresentazione Sacra, eravamo così parchi di personificazioni, non ebbe vita. Nel nostro componimento l'insegnamento e l'esempio morale sono i cardini dell'azione e la parte di ogni personaggio è rivolta a far trionfare per ogni verso il concetto della opera. Figure simboliche sono la *Voluttà*, la *Virtù*, la *Fortuna*, ed è tutto simbolico quel trionfo di *Asuero*, coronato del lauro delle virtuose azioni.

Ma ciò che rende singolare questa " *Farsa* " e la distacca nettamente dai prodotti francesi, è l'introduzione d'un elemento comico o ridicolo, operante anch'esso al fine generale dell'azione, nell'ordine morale, ma elemento cavato di sana pianta dal teatro popolare profano. Si tratta, come è facile capire, di quello *Spampana*, che è il vero tipo del Capitano nella Commedia dell'arte. Così si può risalire con tutta sicurezza, alla fine del 400, a determinare l'apparire della maschera del *Capitano*, e la troviamo colle sue caratteristiche più spiccate.

Già il nome stesso *(Spampana)* è una rivelazione. Egli esce *brauando e dimostrandosi in parole o in gesti brauissimo brauo.* La scalata al cielo, che deve ripetere le sue origini dalle vanterie mitologiche poste in bocca ai giganti, la distruzione di ogni ordine della terra e del cielo, la sfida a Marte e a Giove, ecc. sono poi nella Commedia all'improvviso.

C'è il *bona dies*, in bocca allo *Spampana*, come (lo

abbiamo osservato) nella Commedia erudita, e quale è in qualche scenario.
L' enumerazione dei vari giochi è importante, anche per altre ricerche, e ben graziosa è la scena della sordità. Così è affatto in regola che lo *Spampana* e *Asuero,* che han finito collo star volentieri insieme, terminino col bisticciarsi, coll' insultarsi per futilissimi motivi.
Si confronti la *bravata* predetta col *generico* inedito che ho altrove trascritto e si vedrà chiaramente l' indole analoga. Quì si può dire ci siano in germe tutte le vanterie che là sono tanto maestrevolmente espresse. Questa è materia presso che greggia, quella è opera di artista.
Le parole *frappatore, frappare* valgono fingere, esagerando. È una delle parole più frequenti nelle *didascalie* degli Scenari della *Commedia dell' arte.*
Notevole è l' espressione " *galante sfogliose* „ per indicare *le carte da gioco,* che è modo sempre vivo nel *gergo furbesco.*
Ed è comica e graziosa la scena antepenultima: il padre che insegue il figlio.
Così il *Capitano,* con tutte le caratteristiche sue della *Commedia dell' arte,* è in un' opera drammatica pubblicata prima del 1521.

VI

UNO SCENARIO INEDITO.

Lo scenario che ho avuto la fortuna di trovare [1] e pubblico quì sotto, è importante non solo perchè viene ad accrescere una schiera fino ad ora non molto numerosa, ma anche perchè ha un interesse speciale per la fusione dell'elemento comico del teatro improvviso col drammatico desunto dalla novellistica e dalla leggenda popolare, alla quale fusione dovrà essere consacrato un capitolo nella futura Storia del teatro italiano.

---

(1) È a carte 592-95 del Cod. miscell. 998-2546 del *Museo Correr* di Venezia *(Racc. Cicogna)*. — Lo riproduco conservandone la forma grammaticale e l'ortografia. Il carattere del manoscritto ce lo fa assegnare alla fine del Sec. XVII — I puntini indicano le lacune del manoscritto.

Personaggi

BEATRICE *Duchessa di Ongaria*

ALFONSO *suo cognato*

ODOARDO } *Principi di Corte*
RODRIGO }

ROSALBA *amante di Odoardo*

VIOLETTA *damigella di Corte*

DOTTOR *medico di Corte*

PANTALONE *Consigliere*

RAMIRO *vecchio conte*

PASSARIN *servo di Odoardo*

BRIGHELLA *servo di Alfonso*

CAPITANO *da per se.*

Atto I

Scena 1

Odoardo e *Rodrigo.*

Discorrono le loro trame contro d'*Alfonso.* Mostrano come la *Duchessa* n' è persuasa, e che uol discorrelo nel Consiglio già destinato. Rifletono come non è espediente la morte d'*Alfonso*, mentre essendo lui non meno che alla *Duchessa*.....? la tuttella del Principino porterebbe seco notabili souersioni. In questo

Scena 2

si raduna il Consiglio.

Beatrice, Dottore, Pantalone, Ramiro.

E quì si determina di leuar il seno ad *Alfonso* con serto licure del quale si dà l'incombenza al *Dottore*, e partono.

Scena 3

Brigella, Alfonso.

Dà nova ad *Alfonso* della Congregatione del Consiglio dandoli mottivo di sospitione. *Alfonso* però mostra confidenza nelle proprie operationi e facendosi conoscere libero da sospetti, parte.

Scena 4

Brigella, Violetta, Capitanio.

Mentre *Brighella* sta lagnandosi che *Alfonso* non voglia prestar fedde a suoi detti, e dimostrando la natura di quello sempre alieno di credere il male, vien *Capitano* facendo scena d'amore con *Violetta* senza corrisponderlo. *Violetta* parte. *Capitano* esagera le sue passioni. Vede *Brighella.* Ad esso raccomanda i suoi amori; questo gli promette assistenza e parte.

Scena 5

Dottor, Passarino.

Dottor da a *Passarino* il liquore esprimendo fra se stesso sentimenti di doglia e nomenando anche il nome d'*Alfonso*, credendo che *Passerino* non gli.... (?) Parte il *Dottore.*

Scena 6

Passerino, Brighella.

Passerino resta riflettendo sopra quello che ha sentito dal *Dotore.* Ariva *Brighella* e udendo ciò da *Passarino* si insospetisce, ma per cavar la verità dice il peggio che sa d'*Alfonso.* Mostrando di volersi partir da lui. In questo

Scena 7

Rodrigo, Brighella, Passarino.

Ariva *Rodrigo* e ricevuto il liquore da *Passarino* sente *Brighella* dir male d'*Alfonso*; pensa che sarebbe adattato alla esecutione dei suoi pensieri. Licenzia *Passarino* e cerca di persuader *Brighella*. Questo aconsente e parte *Rodrigo*; resta *Brighella* discorendo sopra ciò e considerando come *Alfonso* non vorà crederli, o che tutto s. q. fatto per provare la sua fedeltà determina di voler provare il liquore sopra il *Capitano* facendogelo prendere come amatorio, e parte.

Scena 8

Odoardo, Rosalba.

Fanno scena d' amore discorendo diffusamente come la *Duchessa* non vol aconsentire le loro nozze; *Odoardo* rapresenti come privato di senno *Alfonso*, d' uopo dar la morte alla *Duchessa* — Rapresentar come allora goderanno essi lo statto; facendo che il Pazzo gli serva di colore, conferiscono le trame ordite nello stato istesso e..... (?). Partono.

Scena 9

Capitano, Brighella, Alfonso.

Capitano esagera il suo amore; giunge *Brighella*, lo persuade a prender l' amatorio. *Capitano* lo prende e

tosto impazzisce. Sovragionge *Alfonso*, vede il *Capitano* a far pazzie. Questo parte. *Brighella* raconta il fatto ad *Alfonso*, qualle anima il servo ad esserli fedelle, mentre considerando il suo stato non vede miglior espediente che fingersi pazzo.

Scena 10

Violetta, Pantalone, Passarino.

Fan scena a lor modo bizara.

Scena 11

Rosalba, Rodrigo, Alfonso.

Stan conferendo quando gionge *Alfonso;* quelli si turbano in vederlo di buon senno; questo se ne acorge, e si finge pazzo; la *Duchessa* da ordine che anco pazzo sii rispetato et obbedito. Segue cose *ad libitum.* Poi partono.

Scena 12

Spagnolo fa scena da pazzo con chi gli piace, e finisce l' Atto I.

Atto II

Scena 1

Rodrigo, Brighella.

Rodrigo persuade *Brighella* di dar la morte alla *Duchessa. Brighella* si mostra pronto, e mete l' ordine

di andar di notte a ricevere un stillo avelenato. Parte *Rodrigo.*

Scena 2

Odoardo, Rosalba, Brighella.

Discorrono come la *Duchessa* si mostra inflessibile e come dar le loro nozze. Meditan di dar la morte alla *Duchessa* mandandoli una lettera avelenata per *Passarino. Brighella* ode questo tratato in disparte. Partono *Odoardo* e *Rosalba.*

Scena 3

Pantalone, Violetta, Brighella.

Pantalone vien discorrendo con *Violetta* dello stato delle cose.... (?) vede iminente la caduta della *Duchessa* e l'esaltatione de principe *Rodrigo* e *Odoardo* onde stima necessaria la di loro gratia. Per acquistarla considera lunico mezzo di procurar la morte di *Beatrice* per il che *Pantalone* concerta con *Violetta* il modo d'esser admesso di notte nelle stanze della *Duchessa.* Avanza *Brighella* ne loro si schivano d'esso, e partono *Pantalone* e *Violetta.*

Scena 4

Alfonso, Brighella.

Alfonso trova *Brighella* dal qualle e fatto consapevole di tutto. Determina *Alfonso* di andar a prender lo

stilo. Vol discorer sopra gli altri particolari, ma vedendo venire il *Dottore*, dice che discorerà in altro tempo e fa che parti *Brighella.*

Scena 5

Dottore, Passarino, Alfonso, Capitano.

Dottore e *Passarino* si uniscono con *Alfonso;* doppo arrivano lo *Spagnolo*, e fa scena da Pazzo a suo modo e partono.

Scena 6

Beatrice, Ramiro.

Beatrice racconta il genio che ha di maritarsi con *Odoardo.* Ma come viene trattenuta da qualche rispetto politico e che però per istessa causa non vuole che quello prendi in moglie *Rosalba*, e partono.

Scena 7

Alfonso, Brighella, Rodrigo.

Vien con *Brighella* a ricevere a..... (?) da *Rodrigo* lo stille avelenato. *Brighella* parte, *Alfonso* stende la mano prende lo stille e poi parte *Rodrigo.*

Scena 8

Passarino e li sopradetti.

Viene al qual bellamente *Alfonso* cambia la lettera dandogli invece di quella una suplica, ove finge che

Rosalba impetri la concessione di prender per marito *Odoardo* e poi partono.

Scena 9

Capitano fa scena di pazzie.

Scena 10

(*Stanze della Duchessa*)

Violetta, Passarino.

Attende *Pantalone.* In questo capita *Passarino* con la lettera per la *Duchessa* e vuol darla alla *Duchessa. Violetta* gli dice che è ita a riposo; lascia *Passarino* la lettera a *Violetta* e poi parte *Passarino.*

Scena 11

Alfonso, Violetta.

Gionge vestito da Pantalone. — Dice d'haver imposto a *Brighella* che *Pantalone* sii trattenuto. Trova *Violetta* e van alle stanze della *Duchessa* e quando *Violetta* crede che lui la uccida la sveglia e prendendo un..... (?) sen fuggie.

Scena 12

Beatrice, Violetta.

Sorgie dal letto sbigotitta, chiama *Violetta* e gli dice chi sii stato a svegliarla. *Violetta* confusa dice che sarà stato un sogno, e si ritirano.

Scena 13

Brighella, Capitano, Pantalone.

Vien imprimendo (?) lo *Spagnolo* che un Cavaliero, (e gli descrive *Pantalone*), vuol rapirgli *Violetta*; in questo arriva *Pantalone* al quale lo *Spagnolo* s'atroce (?), e doppo varie burle lo bastona con vische e finisce lo Atto II.

Atto III

Scena 1

Beatrice, Ramiro.

Narra haver ricevuto la suplica di *Odoardo* e *Rosalba*, ma che però vuol finalmente assentire alle loro nozze. Da la concessione a *Ramiro*, e impone a recarla tosto ai medesimi.

Scena 2

Odoardo, Rodrigo, Rosalba, Brighella.

Vengono discorrendo come habino sortito effetto le loro trame meditandone di nuove, e *Brighella*, che all'ora giunge, disce non haverle esequite per certe guardie insolite che dirà haver messo la *Duchessa* offerendosi però d'esequirle. In questo

Scena 3

Ramiro e li sudetti.

Da la concessione del matrimonio a *Rosalba* per la qualle restano confusi tutti. Parte *Ramiro*, gli altri restano; et argomentano dalle parole di *Brighella*, che la *Duchessa* si sia insospetita a credere che di questa concessione senza instanza sia stato mottivo il timore onde per non darli tempo di premunirsi risolvono far l'ultimo attentato contro la di lei vita; però destinano una sorpresa al palazzo nel tempo che non vi sia concorso di popolo in piazza e partono.

Scena 4

Pantalone, Violetta, Alfonso.

Vengono matteggiando delle cose loro accadute, ma inanzi che dilucidersi (?) scambievolmente gli accidenti son divertiti d'*Alfonso* che vien simulando pazzie; quelli partono.

Scena 5

Alfonso, Brighella.

Si ferma un pocco. Giunge *Brighella* il qualle rapresenta le cose. *Alfonso* dice che cercherà frastornarle facendo con certo spetacolo il popolo si fermi in piazza sino che giungino certe lettere d'un Principe

viccino. Qui deve diffusamente narrare come à scritto allo stesso Principe e gl' ordini che a quello haverà datto, e come spera che esso fosse suficenti per discoprirsi e riprimere i suoi nimici. Partono.

Scena 6

Passarino, Dottore, Rodrigo, Capitano.

Fan scena a loro modo. Vienne *Spagnolo* poscia *Rodrigo* quel primo mostra di meditare l' attentato disopra descritto, osserva poi li suddetti in piazza e cerca poi di farli partire.

Scena 7

Alfonso, Pantalone e li sopradetti.

Sopragionge *Alfonso* s' attaca con gli altri facendo lazzi da Pazzo e dice che vuol dar tratenimento al Popolo facendo una Comedia nella qualle intervenghino tutti loro. Il *Dottore* e *Rodrigo* cercan dissuaderlo ma egli per..... (?) gl' insiste dicente che è esercitio nobile. Gia scende sul palco con *Pantalone*, quelli son sforzati ad obbedirlo. *Rodrigo* da parte, si duole e mostra che non si possi far minimo attentato fin che sussiste la moltitudine del popolo. Seguirà la Comedia con pazzi.

Scena 8

Brighella e li sopradetti.

Con un cenno concertato avisa esser giunto il Coriero

onde *Alfonso*, doppo haver con qualche equivoco mottegiato i traditori, scende con confusion dal palco.

Scena 9

Ramiro e li sopradetti.

Giunge *Ramiro* d'ordine della *Duchessa* a chiamar *Rodrigo* et *Alfonso* a Consiglio per grave motivo.

Scena 10

Capitano e Passarino.

Restano a far lazzi; poi partono.

Scena 11

(Salla del Consiglio.)

Beatrice, Rodrigo, Odoardo e tutti gli altri fuorchè Violetta, Capitan e Passarino.

Si raduna il Consiglio. *Beatrice* espone le lettere di quel Principe, poi mottiva confusamente le cosse; mostra come ha inviate forze per resistere agli attentati, e rimediarli, ma tutto con sensi ambigui, oscuri. *Beatrice* dimostra di non capirle, e cerca consiglio e dilucidacione; finalmente

Scena 12

Tutti.

Alfonso che pur tuttavia si credeva fuori di senno li spiega svelto ogni cosa: mostra lo stille avelenato,

e il monillo (?); da la lettera avelenata a *Rodrigo* perche l'apri poscia ge lo vieta dicendo che a traditor e magior pena la vita: la manda acciò l'apra un pigione che subito muore; manda rimedio per ritornar il seno allo *Spagnolo* e venendo *Violetta* e *Passarino* a dir che la Città è cinta da gente straniera anzi molti con Pattenti d'*Alfonso* si sono insinuati al Palazzo, lui si offerisce d'andarli a tratenere e, impretando il perdono i ribelli, finisco.

INDICE.

I. *Il teatro profano nel medio-evo* . . . . . *pag.* *12*

II. *Di alcuni elementi del teatro popolare profano nel dramma sacro e nella Commedia erudita* . . . „ *61*

III. *Di alcune fonti della Commedia popolare profana* . „ *87*

IV. *Uno scenario mal noto* . . . . . , ... „ *129*

V. *Per la maschera del Capitano* . . . . . „ *191*

VI. *Uno scenario inedito* . . . . . „ *219*

THE BORROWER WILL BE CHARGED THE COST OF OVERDUE NOTIFICATION IF THIS BOOK IS NOT RETURNED TO THE LIBRARY ON OR BEFORE THE LAST DATE STAMPED BELOW.

CANCELLED

MAR 7 1978
BOOK DUE-WID
5935558
FEB 27 1978

BOOK DUE-WID
6126056
JUN 29 1978
CANCELLED

BOOK DUE-WID
8987393
APR 1 1977
CANCELLED
APR 1978

JUL 01 1978
CANCELLED

CANCELLED
BOOK DUE-WID
6078379
MAY 15 1978

BOOK DUE-WID
6103652
AUG 1 1978

CANCELLED
BOOK DUE-WID
6150217
SEP AUG 1978

CANCELLED
BOOK DUE-WID
SEP 23 1978
SEP 25 1978
6113332

Ital 6247.51
La commedia popolare in Italia :
Widener Library 006701290
3 2044 082 278 326